

Arquitrave



Manuel Bandeira • Cecília Meireles
Carlos Drummond de Andrade • Vinícius de Moraes
Manoel de Barros • Hilda Hilst • Ferreira Gullar
Ana Cristina Cesar • Adélia Prado
Paulo Henriques Britto

¿Que fue de aquellos que fumaban Kent?

*¿Dónde están aquellos que fumaban Kent?
¿Qué fue de sus camisas de larga manga
y sus negros bigotes recortados
con olor a Acqua di Giò?
¿Qué fue de mí?
Los perseguía hasta la entrada del cine Royal,
dónde ahora encuentro el pañuelo
que llevaban en su bolsillo,
húmedo de sudor y...
¿En qué casa de empeño perdieron
sus relojes de pulsera?
Ahora, ¿a quién pregunto de forma casual:
qué horas llevas?
¿Qué fue de aquellos que fumaban Kent?
¿Qué fue de aquel a quien llamaban Claudio
cuyo aroma a nicotina aun llevo en mi boca?*

Better

Arquitrave

Harold Alvarado Tenorio • Director

<http://www.arquitrave.com>

ISSN: 1692-0066

nº 73, junio de 2026

Arquitrave se publica con el amparo de Alberto da Costa e Silva†,
Antonio Caballero Holguín†, Antonio José Ponte, Cristina Peri Rossi,
Daniel Balderston, Diómedes Cordero, Guillermo Angulo,
Juan Carlos Pastrana, José Prats Sariol, Julia Salzmänn,
Luis Miguel Madrid†, Muslim Al-Ramli, Pablo Felipe Arango,
Raúl Rivero† y Rowena Hill.

DEL MODERNISMO AL FIN DEL SIGLO XX

De conjunto, la poesía brasileña del siglo XX ofrece una de las trayectorias más ricas y coherentes de la lírica en lengua portuguesa, articulando rigor estético, vigor y reflexión filosófica. Surge en torno al Modernismo, nacido en la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922, y se dilata en una serie de transformaciones que reflejan las tensiones entre vanguardia y tradición, individuo y colectividad, oralidad y escritura, erotismo y metafísica, lo local y lo universal.

Esta fecha marca la ruptura con el formalismo parnasiano y el sentimentalismo simbolista, dando paso a una poesía que busca autenticidad nacional, libertad expresiva y modernidad lingüística. Desde entonces, la lírica brasileña se desenvuelve como un diálogo permanente entre tradición y ruptura, lo popular y lo elitista, el yo íntimo y el contexto social.

El Modernismo brasileño buscó liberar el idioma poético del academicismo parnasiano y del sentimentalismo simbolista. Inspirado por el futurismo, el cubismo y las vanguardias europeas, pero con una identidad apropiada, exaltó la libertad expresiva con una batiburrillo de registros populares y aristocráticos, y la indagación de la afinidad nacional.

El fin de la Segunda Guerra Mundial trajo un tono introspectivo y formalista, pero también una apertura hacia lo popular y sus músicas. Los sesenta, un cambio radical: la poesía concreta, la poesía marginal y las voces experimentales respondieron al autoritarismo político y a la sociedad de consumo con una nueva libertad formal y ética. Y en los setenta y ochenta emergieron voces urbanas, íntimas y fragmentarias, influenciadas por el existencialismo, el feminismo y la cultura pop.

El primer poeta de este período es Manuel Bandeira (1886–1968), figura puente entre el pre-modernismo y la nueva sensibilidad. Su poesía, desde *Carnaval* (1919) hasta *Estrela da manhã* (1936) y *Belo Belo* (1948), modula una voz sencilla e intensamente humana. Bandeira transforma lo cotidiano en materia lírica con tono melancólico, irónico y tierno. Su lenguaje conversacional y su sentido de lo efímero, lo convierten en el poeta de la humildad y la emoción pura, que humaniza el modernismo con una sensibilidad íntima y universal.

En contraste, Cecília Meireles (1901–1964) ofrece una obra de signo espiritual y simbólico que trasciende las fronteras del movimiento. En *Viagem* (1939) y *Romanceiro da Inconfidência* (1953), une el lirismo metafísico con la reflexión histórica y moral. Su tono sereno, musical y filosófico la distingue como una voz de pureza formal y profundidad existencial, cercana a la poesía mística. Meireles introduce en la lírica brasileña una dimensión femenina y trascendente que la aparta de la irreverencia vanguardista de sus contemporáneos.

Con Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), la poesía brasileña alcanza su plenitud modernista. Desde *Alguma poesia* (1930), convierte la experiencia individual y la crisis del lenguaje en el eje de su obra. Su ironía, su visión crítica del mundo burgués y su conciencia del absurdo confieren a su poesía una densidad intelectual comparable a Eliot o Pessoa, pero anclada en la realidad brasileña. *Sentimento do mundo* (1940) y *A rosa do povo* (1945) expresan la tensión entre la subjetividad y el compromiso social, mientras que *Claro enigma* (1951) y *Boitempo* (1968) revelan una meditación sobre la memoria y el tiempo.

El modernismo brasileño evolucionó hacia un tono más íntimo y musical con Vinícius de Moraes (1913–1980), figura decisiva en la articulación entre poesía y canción popular. Autor de sonetos amorosos de refinada factura, como *Sonetos de fidelidade* (1959), y letrista esencial de la *bossa nova*, Vinícius celebra el amor, el cuerpo y la fugacidad de la vida desde una sensibilidad que une lirismo clásico y ritmo contemporáneo. Su obra encarna de manera ejemplar la fusión entre arte culto y expresión popular, y lo consagra como uno de los poetas más influyentes de la modernidad brasileña.

En una línea distinta pero complementaria, Manoel de Barros (1916–2014) llevó el legado modernista hacia una poética radical de la simplicidad y del asombro. Lejos del tono urbano y amoroso de Vinícius, su escritura se interna en el mundo de lo ínfimo — la infancia, el pantano, los animales, los objetos descartados — para reinventar el

lenguaje desde abajo. Barros desmonta la lógica utilitaria de las palabras y propone una poesía que “desaprende”, que celebra lo inútil y lo marginal como fuentes de conocimiento poético. Su importancia reside en haber expandido los límites de la lírica brasileña contemporánea, ofreciendo una de las voces más originales y persistentes del siglo XX, capaz de renovar la relación entre naturaleza, lenguaje y experiencia humana.

En los años sesenta y setenta, la poesía brasileña se abre al experimentalismo, la política y la exploración del deseo, en un contexto de dictadura y cambio cultural. Hilda Hilst (1930–2004) emerge con una voz radical que entrelaza erotismo, mística y locura. En *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) y otras obras, su lenguaje denso y visionario interroga la relación entre cuerpo, palabra y divinidad. Hilst desafía las convenciones del género y la forma, convirtiéndose en una de las poetisas más intensas y originales del siglo XX brasileño.

Contemporáneo suyo, Ferreira Gullar (1930–2016) transita del concretismo a la poesía social y reflexiva. En *Poema sujo* (1975), escrito en el exilio, construye una larga meditación sobre la infancia, la memoria y la opresión, con una fuerza verbal torrencial. Su poesía conjuga compromiso político y experimentación formal, situándolo como una conciencia ética del Brasil moderno.

Hacia fines del siglo XX, la llamada poesía marginal introduce un tono urbano, confesional e irónico. Ana Cristina Cesar (1952–1983), figura emblemática de esa

corriente, mezcla diario íntimo, crítica literaria y escritura fragmentaria. Su libro *A teus pés* (1982) expresa una sensibilidad femenina que oscila entre el humor, la angustia y la autoobservación. Su escritura breve y coloquial transforma la intimidad en materia poética y anticipa la estética posmoderna.

En el mismo horizonte temporal, Adélia Prado (1935) renueva la poesía espiritual desde una perspectiva femenina inédita. Desde *Bagagem* (1976) y en los libros que le siguen, articula una voz donde lo religioso y lo sensual, lo doméstico y lo divino, conviven sin conflicto. Su lenguaje coloquial, cargado de emoción y de intensidad vital, devuelve al discurso poético una fe encarnada y cotidiana, en la que el cuerpo no se opone a la gracia, sino que la revela, ampliando así los registros expresivos de la modernidad lírica brasileña.

Finalmente, en las últimas décadas, la poesía brasileña halla en Paulo Henriques Britto (1951) una de sus expresiones más lúcidas y rigurosas. Su escritura, de extrema conciencia formal, dialoga tanto con la tradición modernista como con la lírica anglosajona contemporánea, incorporando la ironía, el humor y una sostenida reflexión metapoética. Frente al lirismo amoroso de Vinícius, la imagería telúrica de Manoel de Barros o la espiritualidad encarnada de Adélia Prado, Britto explora los límites del lenguaje y de la subjetividad desde una mirada escéptica y precisa. Su poesía convierte el acto de escribir en un problema visible y hace de la exactitud verbal una forma de pensamiento, cerrando este recorrido como una

de las voces más sólidas y exigentes de la poesía brasileña contemporánea.

Desde la revolución modernista de 1922 hasta el pluralismo posmoderno del fin del siglo XX, la poesía brasileña ha transitado de la afirmación nacionalista a la introspección universal, de la ruptura vanguardista al diálogo con la vida cotidiana. En el arco que va de Bandeira a Henriques Britto, se despliega una tradición de voces que combinan humor, ternura, metafísica, erotismo y reflexión moral, haciendo de la poesía brasileña una de las más ricas y diversas del mundo.



MANUEL BANDEIRA

A Cinza das Horas, el primer volumen de poemas de Manuel Bandeira (Pernambuco, 1886-1968), apareció en 1917. Influenciado por el simbolismo y los parnasianos, carece de la simplicidad que caracterizó su poesía posterior y son deudores de una melancolía no pocas veces exasperante. No obstante, aun cuando tiendan hacia la perfección del verso y los acentos regulares, en ellos está ya la ruptura con la estética tradicional y la adopción del verso libre, que sería luego una de las divisas de los Modernistas.

Su poesía ocupa un lugar central en la literatura brasileña del siglo XX por su capacidad de conciliar la experiencia íntima con las transformaciones estéticas del modernismo. Poeta de transición y, al mismo tiempo, de ruptura, supo despojar la poesía de solemnidad sin empobrecerla, acercándola a la vida cotidiana, al cuerpo vulnerable y a la emoción desnuda. Su obra puede leerse como una búsqueda persistente de autenticidad frente a las retóricas grandilocuentes heredadas del parnasianismo y del simbolismo tardío.

Marcada desde temprano por la enfermedad — la tuberculosis, que lo obligó a una vida intermitente y precaria —, la poesía de Bandeira se construye desde una conciencia aguda de la fragilidad. Sin embargo, lejos de una lamentación continua, su escritura transforma la experiencia del dolor en una mirada lúcida y, en ocasiones, irónica

sobre la existencia. La muerte, la enfermedad y el tiempo aparecen como presencias constantes, pero nunca absolutas: conviven con el humor, la ternura y una discreta alegría de vivir. En este sentido, Bandeira inaugura una forma de lirismo moderno que acepta la contradicción como condición esencial del sujeto.

Uno de los rasgos más significativos de su poesía es la liberación formal. Aunque su formación inicial se inscribe en métricas tradicionales, fue uno de los primeros poetas brasileños en legitimar el verso libre como instrumento expresivo pleno. En poemas emblemáticos como “*Os sapos*”, su crítica a la rigidez parnasiana adopta un tono burlesco y combativo, anunciando el espíritu de la Semana de Arte Moderno de 1922, aun cuando él no participara físicamente en ella. Su modernidad, más que programática, fue orgánica: surge de la necesidad expresiva y no de la adhesión a un manifiesto.

Esta liberación estética alcanza una formulación decisiva en *Libertinagem* (1930), tanto en la trayectoria del autor como en la consolidación del modernismo brasileño. En el ratifica sin reservas el verso libre, la oralidad y el humor como recursos legítimos del lirismo. Reaccionando contra su recóndito sentimentalismo, descubrió formas que, como la ironía, le llevaron a una especie de catarsis donde más que rechazarse aceptó en sí mismo: “una disposición a reír, o al menos a sonreír ante las situaciones más difíciles de la existencia”, basada en el establecimiento de una “disociación entre dos realidades”, entre lo que pensamos y expresamos. El libro oscila entre un fuerte deseo de

libertad vital y artística y la necesidad de hacer íntimas, cada vez más, las imágenes que retrataran un país como lo desearon Mario de Andrade y Gilberto Freyre.

“Poética” es una declaración estética donde rechaza la poesía ornamental y reivindica una escritura hecha de experiencia viva, incluso de imperfección.

*Estoy harto del lirismo comedido
del lirismo que se porta bien
del lirismo funcionario público con libro de asistencia
expediente protocolo y manifestaciones
de aprecio al Señor Director*

*Estoy harto del lirismo que se detiene
y va a averiguar en el diccionario
el cuño vernáculo de un vocablo*

Abajo los puristas

*Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales
Todas las construcciones sobre todo las sintaxis de excepción
Todos los ritmos sobre todo los innumerables*

*Estoy harto del lirismo enamorado
Político
Raquíptico
Sifilítico
Lirismo que se cierra ante lo que está fuera de sí mismo*

El resto no es lirismo

*Será contabilidad, tabla de cosenos,
secretario del amante ejemplar
con cien modelos de cartas
y las diferentes maneras de agradar a las mujeres, etc.*

*Quiero ante todo el lirismo de los locos
el lirismo de los borrachos
el lirismo difícil y doloroso de los borrachos
el lirismo de los clowns de Shakespeare
No quiero saber nada del lirismo que no es liberación.*

(Poética)

El desenfado y el tono oral no empobrecen la emoción, sino que la intensifican al liberarla de toda afectación retórica. Libertinagem introduce además una sensibilidad urbana y contemporánea que redefine el lugar del yo lírico y aproxima la poesía a la vida común.

La cotidianidad constituyó, desde entonces, un eje fundamental de su poética. Calles, casas modestas, recuerdos de infancia, escenas urbanas y gestos mínimos se convierten en materia poética. Bandeira demuestra que lo aparentemente banal puede contener una profunda carga emocional y simbólica. Esta atención a lo común no implica pobreza imaginativa, sino una ética del lenguaje: escribir sin artificio innecesario, con palabras claras, precisas, cercanas al habla. Su poesía contribuye así a democratizar el lirismo, alejándolo de las élites culturales y acercándolo a la experiencia compartida.

Empero el reconocimiento que se le hizo como pionero, decía que en su caso la conquista del verso libre había sido muy difícil y que prefería creer que era mayor su deuda con el Modernismo. En *Breve historia de la literatura brasileña* (1964) sostiene:

“Los modernistas introdujeron el verso libre en Brasil; querían expresarse con un lenguaje libre de la retórica parnasiana y las vaguedades simbolistas, lejos de los dictados de la lógica y los patrones de vocabulario y sintaxis del portugués clásico y ampliaron audazmente los campos de la poesía, tomando de la vida sus aspectos más prosaicos. En sus comienzos, el movimiento fue destructivo y se caracterizó por las novedades formales. Después optó por un tono abiertamente nacionalista, buscando ofrecer una artística interpretación del presente y el pasado del Brasil”.

En *Estrela da manhã* (1936) se advierte un desplazamiento hacia una tonalidad más meditativa y recogida. Si en *Libertinagem* predomina el gesto de ruptura, aquí se impone una madurez expresiva que atenúa la provocación sin renunciar a la libertad conquistada. La presencia de la muerte, del desgaste físico y del paso del tiempo se vuelve más explícita, pero también más serena. La imagen de la “estrella de la mañana” funciona de manera ambigua: es anuncio de esperanza y, al mismo tiempo, conciencia de la fugacidad. Bandeira alcanza en este libro una claridad expresiva que conjuga sencillez formal y profundidad emocional, confirmando su maestría en el arte de decir mucho con muy poco.

La dimensión memorial y afectiva continuó desempeñando un papel central en esta etapa. Con un especial amor por la simplicidad Bandeira entrenó su oído para escuchar la voz del pueblo. Ningún otro poeta de su tiempo sintió mejor las expresiones orales del portugués brasileño, degustando el habla popular, los dialectos africanizados o los orientalismos de los inmigrantes, los nombres nativos o los balbuceos de los niños cariocas. Cuando se hizo maestro en este arte eligió los recuerdos más simples de su niñez y escribió *Evocación de Recife*, amando no la ciudad famosa por sus leyendas e historias, centro comercial del Nordeste y lugar de muchas revoluciones libertarias sino la Calle de La Unión donde jugaba «frío-caliente», rompía las ventanas de las casas de los vecinos, gritaba «¡sal conejo!» y oía los cantos de rosadas muchachas que morirían antes de ser mujeres.

Una Recife de incendios nocturnos, de fumar a escondidas o abandono de la escuela para ir de pesca o vagar simplemente. Una Recife hecha de emocionados recuerdos que aíslan los objetos como disparos entre la pesada realidad del presente. Poemas que revelan una nostalgia que no idealiza el pasado, sino que lo reconstruye a partir de elementos sensoriales concretos: sonidos, nombres propios, ritmos y escenas de la vida urbana. La memoria no es aquí un refugio escapista, sino un espacio donde se construye la identidad y se asume la pérdida como parte constitutiva de la experiencia humana.

Recife

No la Venecia americana

*No el Mauritsstad de los armadores
de las Indias Occidentales
No el Recife de los vendedores ambulantes
Ni siquiera el Recife que aprendí a amar después
— el Recife de las revoluciones libertarias
sino el Recife sin historia ni literatura
Recife sin nada más
Recife de mi infancia
La Rua da União donde jugaba a la mancha
y rompía las ventanas de la casa de doña Aninha Viegas.
Totônio Rodrigues era muy viejo y llevaba sus quevedos
en la punta de la nariz.
Después de la cena, las familias salían a la acera con sillas,
chismes, coqueteos, risas
Jugábamos en medio de la calle
Los niños gritaban:
¡Conejo, sal!
¡No salgas!*

*A lo lejos, las suaves voces de las niñas cantaban:
rosal, dame una rosa
clavel, dame un capullo
(De estas rosas, muchas rosas
habrán muerto en capullo...)*

*De repente, en la larga noche,
sonaba una campana
Un adulto decía:
¡Fuego en San Antonio!
Otro contradecía: ¡San José!
Totônio Rodrigues siempre pensó que era San José.*

*Los hombres se ponían los sombreros y salían a fumar,
y yo estaba enojado por ser un niño porque
no podía ir a ver el fuego.*

Calle Unión...

Qué lindas eran las colinas de las calles de mi infancia.

Calle del Sol

(me temo que hoy se llama calle del Dr. Fulano).

Detrás de la casa estaba la calle Saudade...

donde íbamos a fumar a escondidas.

Al otro lado estaba el muelle de la calle Aurora...

donde íbamos a pescar a escondidas.

Capiberibe

– Capiberibe.

A lo lejos, los pequeños bosques de Caxangá.

Baños de paja.

Un día vi a una niñita desnuda bañándose.

Me quedé quieto, con el corazón latiendo con fuerza.

Ella rió.

Fue mi primer despertar.

¡Inundación! ¡Las inundaciones!

*Lodo, buey muerto, árboles, escombros,
torbellino desaparecieron.*

Y en los pilares del puente del ferrocarril,

los intrépidos hombres del bosque en balsas bananeras.

Novenas,

Cavallhadas.

*Y me acosté en el regazo de la niña y ella comenzó
a pasar su mano por mi cabello.*

Capiberibe

— Capiberibe.

*Rua da União por donde todas
las tardes pasaba la mujer negra con los plátanos,
con su vistoso chal de tela de la costa.
Y el vendedor de palitos de caña de azúcar. El
de maní, que se llamaba midubim y no era asado, era hervido.
Recuerdo todos los gritos:
Huevos frescos y baratos.
Diez huevos por una pataca.
Fue hace mucho tiempo...
La vida no me llegó a través de periódicos o libros.
Salió de la boca del pueblo, en su lengua imperfecta,
en su lengua correcta,
porque son ellos quienes hablan
el portugués de Brasil con tanta belleza,
mientras que nosotros,
con lo que hacemos,
imitamos
la sintaxis lusitana.
La vida con un montón de cosas que no entendía del todo,
tierras que no sabía dónde estaban,
Recife...
Rua da União...
!La casa de mi abuelo... ¡
¡Nunca pensé que terminaría!
Todo allí parecía impregnado de eternidad,
Recife...
Mi abuelo muerto.
Recife muerto, el buen Recife, el Recife brasileño
como la casa de mi abuelo.*

[Evocación de Recife]

Tuberculoso, Bandeira desea, en otro de sus poemas, morir para siempre sin dejar rastro alguno, ni siquiera un nombre, o llegar hasta un fresco y mítico paraíso donde pueda tener la mujer que quiere, en la cama que quiere, transformando su agonía en un himno de alabanza a un mundo donde la muerte no entra, un mundo donde la memoria de un viejo retorna a las experiencias de un niño de seis años en la fiesta de San Juan y descubre que los seres queridos están acostados, durmiendo profundamente. Sus poemas eróticos son también memorables. En uno de ellos aconseja amar sólo con el cuerpo pues las almas carecen de lenguaje y apenas encuentran amor en Dios; en Unidad, el encuentro con la amada le hace regresar el alma al cuerpo:

*Mi alma estaba en aquel instante
fuera de mí lejos muy lejos*

*Llegaste
y desde luego fue verano
El verano con sus palmas su bochorno
sus vientos de ávida juventud
En vano tus caricias insinuaban abandono y molicie
El instinto de penetración, despertado,
era una saeta de fuego
Fue entonces cuando mi alma fue regresando
Regresando de muy lejos
viniendo
para entrar violentamente y sacudirme por entero
en el momento de fugaz unidad.*

Este proceso de depuración y balance se profundiza en *Lira dos cinquenta anos* (1940), libro que puede leerse como una recapitulación vital y poética. En él, Bandeira revisita formas tradicionales de la lírica — especialmente en los poemas amorosos — sin abandonar las conquistas modernistas. El título alude tanto a la edad biográfica del poeta como a una conciencia aguda del tiempo vivido y de la proximidad de la muerte. La voz poética se vuelve más sobria y reflexiva, como si cada poema buscara fijar lo esencial antes de la despedida. Este libro confirma a Bandeira como un poeta capaz de integrar tradición y modernidad en una síntesis personal y duradera.

En sus libros posteriores, esta tendencia a la economía verbal se acentuó aún más. El lenguaje se vuelve extremadamente contenido, como si cada palabra debiera justificar su permanencia en el poema. Esta sobriedad refuerza el impacto emocional de sus textos y anticipa líneas poéticas que influirán tanto en la generación de 1945 como en autores posteriores interesados en la precisión, el tono conversacional y la contención expresiva.

Bandeira permaneció siempre dispuesto a la experimentación. En sus últimos libros regresó al metro clásico, manteniendo un asombroso equilibrio entre el ritmo y los sentimientos, ya fuera usando de redondillas, trisílabos, alejandrinos, rondós, Haikou, sextillas, letras para valeses o algunos ingeniosos experimentos de poesía concreta: artículos de periódicos puntuados en verso, o canciones que le dictaban los sueños. Fue el más respetado de los poetas de la generación de los años veinte, y su obra, la

viva imagen de un hombre modesto que buscaba inspiración para su poesía en la comprensión y el análisis de los complejos estados emocionales que le atormentaban. Su larga batalla contra la tuberculosis está reflejada en sus preocupaciones por las contradicciones entre las fuerzas de la vida y las de la muerte. [HAT]

Tema y variaciones

¿Para qué el sufrimiento?
Con suave paso lento
se desliza la noche.

¿Para qué el sufrimiento?
La violencia del viento
es un canto en la noche.

¿Para qué el sufrimiento?
Acaso en un momento
florecerá la noche.

¿Para qué el sufrimiento?
Libre, mi pensamiento
atraviesa la noche.

MANUEL BANDEIRA

POESIAS COMPLETAS



EDIÇÃO AUMENTADA



RIO DE JANEIRO

A Pasárgada me voy

Me voy me voy a Pasárgada,
allá soy del rey amigo
y en la cama que escogí
tendré la mujer que quiera
me voy me voy a Pasargada.

A Pasargada me voy.
Si aquí soy infortunado
allá disfruto aventuras
a tal punto inconcebibles
que doña Juana la Loca
reina y demente fingida
viene a ser casi pariente
de la nuera que no tuve.

Practicaré la gimnasia,
caminaré en bicicleta,
montaré burros monteses,
tregaré al palo encebado
¡y me bañaré en el mar!
Cuando el cansancio me gane
me acostaré en la ribera
del río y le pediré
a la Madre de las Aguas
que me cuente las historias

que cuando yo era pequeño
solía contarme Rosa
a Pasárgada me voy.

Tengo de todo en Pasárgada,
es un mundo diferente
donde hay anticonceptivos
infalibles y seguros,
teléfonos automáticos,
hay drogas a discreción
y bonitas prostitutas
que cautivan a la gente.

Y cuando me sienta triste,
pero triste sin remedio
y tenga a la media noche
deseos de suicidarme
—allá soy del rey amigo—
y en la cama que escogí
tendré la mujer que quiera
me voy me voy a Pasárgada.

Tonada última del callejón

Callejón en que viviera
y que canté en unos versos
llenos de elipsis mentales,
callejón de mis tristezas
y de mis perplejidades
y también de mis amores
(Besos, abrazos, quimeras),
¡Adiós, adiós para siempre!

Demolerán esta casa,
pero no mi viejo cuarto
que ha de mantenerse en pie,
no como forma imperfecta
de este mundo de apariencias:
se alzaré en la eternidad,
con sus libros, con sus cuadros,
¡intacto y puro en el aire!

Calle de encendidas zarzas,
de pasiones sin mañana,
cuanta luz mediterránea
no guardaron estas piedras
en su mocedad suntuosa:
¡rocíos de las auroras!
¡pureza de las mañanas!

Callejón de mis tristezas,
no me avergüenzo de ti.

¿Fuiste de mujeres malas?
¡Todas son hijas de Dios!
Antes fuiste la calleja
de un convento carmelita,
luego fuiste de los pobres
cuando, pobre, vine aquí.

Lapa —Lapa del Destierro—,
lapa de los pecadores
(mas cuando suenan las seis,
en la voz de las campanas,
como la voz que anunciara
la concepción de Maria,
¡Que gracias angelicales!)

Nuestra Señora del Carmen
desde su altar solicita
limosna para los pobres,
limosna pide y piedad
para las mujeres tristes,
para las negras mujeres
que de noche se refugian
en los portales del templo.

Calle nacida a la sombra

de conventuales paredes,
calle para mi sagrada,
Como sagrada es la vida
a pesar de tus pecados,
nunca te dejé de amar
y canto para decirte:
adiós, para siempre, adiós!

Muerte absoluta

Morir,
morir en cuerpo y alma.
Totalmente.
Morir sin dejar un triste despojo de carne
ni una exangüe máscara de cera
rodeada de flores que — ¡felices! — .
se pudrirán un día,
y bañada en lágrimas,
más que de la tristeza, nacidas
del espanto de la muerte.

Morir sin dejar por ventura
un alma errante,
¿camino del cielo?
¿Que cielo podrá colmar
la esperanza de un cielo?

Morir sin dejar un surco,
una piedra, una sombra,
el recuerdo siquiera de una sombra,
en ningún corazón, en ningún pensamiento,
en ninguna epidermis.

Morir tan completamente

que al leer tu nombre un día
se pregunte: “¿Quién fue? ... ”

Morir aun más completamente,
sin dejar siquiera ese nombre.

CECILIA MEIRELES

Quizás la más notable poeta brasileña del siglo XX y uno de los espíritus más refinados y estrictamente actuales, Cecília Benevides de Carvalho Meireles (Río de Janeiro, 1901-1964) excluyó de su *Obra poética* (Río de Janeiro, 1963), sus primeros volúmenes [*Espectros* (1919), *Nunca mais... e Poema dos Poemas* (1923) y *Baladas para El-Rei* (1925)] por considerarlos «la etapa epigonal» de su poesía, elaborada, reciamente, siguiendo los vestigios del Parnasianismo con sus pesquisas de perfección, y el Simbolismo, que somete la imagen y el verso a la melodía y sus misterios.

Meireles reclamaba *Viagem* (1939) como el libro que inició su carrera poética. Aunque influyó y fue afectada por muchos de los movimientos literarios de su tiempo, permaneció siempre como un poeta que vive al filo de las escuelas literarias, conservando preferencias por las abstracciones, el culto por la belleza incorpórea, un profundo y refinado sentido de la visión y el uso de efectos musicales y pictóricos en el poema.

*Yo no tenía este rostro de hoy,
tan sereno, tan triste, tan delgado,
ni estos ojos tan vacíos,
ni este labio acerbo.*

Yo no tenía estas manos sin fuerza,



*tan detenidas, frías y muertas;
yo no tenía este corazón
que ni se muestra.*

*Yo no advertí este cambio,
tan simple, tan cierto, tan fácil:
¿En qué espejo se perdió
mi imagen?*

[Retrato]

En estos poemas no está más el sentimentalismo ni la monotonía rítmica y tonal que debilitaba su canto. También el uso de sustantivos abstractos es contenido, sin atenuar la profunda emoción y el sentido de soledad y abandono característicos su poesía. Los estados de su alma polivalente son auscultados ahora con nuevas expresiones que indiquen la conciencia definitiva de la fugacidad. A partir de *Viagem* Meireles entabla una querella con los hombres y la vida misma, una amarga queja por el engaño que es vivir. Incredulidad y desencanto son apenas los desalientos que deja la finiquitud. Entonces Meireles decide acogerse al único de los mundos posibles: la imaginación, la poesía, tierra de la realidad y eternidad.

Nieta de emigrantes portugueses, sus abuelos provenían de las islas azores de San Miguel y Terceira, signados por la tragedia y la orfandad, más que por una riqueza heredada. Su padre, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, empleado en el Banco de Brasil, falleció tres meses antes de que Cecília naciera, dejando a la familia en una

situación de vulnerabilidad económica y emocional. Su madre, Mathilde Benevides Meireles era maestra de primaria, profesión digna pero modestamente remunerada. Mathilde murió cuando Cecília tuvo solo tres años, completando el cuadro de orfandad de la poeta, sobreviviendo de la pensión que dejó el padre y del apoyo de la abuela, Jacinta García Benevides, mujer de carácter fuerte y sólida educación, quien se hizo cargo de la niña y la educó.

Los sesenta y tres años de existencia de Meireles se corresponden con uno de los periodos decisivos en la creación del Brasil contemporáneo. En esas décadas, el país atravesó una transformación profunda que lo condujo desde una república oligárquica, rural y excluyente hacia un Estado nacional centralizado, industrializado y socialmente conflictivo.

A comienzos del siglo, Brasil vivió bajo la Primera República el dominio de las élites regionales y un sistema político excluyente. El poder se concentraba en São Paulo y Minas Gerais, cuya alianza —la “política del café con leche”— garantizaba la alternancia presidencial y el control de los recursos estatales.

Era un país marcado por la herencia de la esclavitud, abolida en 1888. Las rebeliones como Canudos, revelaron la violencia del Estado. La Semana de Arte Moderno de 1922 simbolizó entonces una ruptura cultural con el pasado colonial y una búsqueda de identidad nacional autónoma.

La crisis de 1929 y el colapso del modelo agroexportador derrumbaron la Primera República. En 1930, Getúlio Vargas accedió al poder con un golpe militar y se propuso centralizar el poder político, debilitar las oligarquías regionales y promover un proyecto nacional de desarrollo. Durante los primeros años del varguismo, el Estado asumió un papel activo en la economía, impulsando la industrialización y regulando las relaciones laborales.

En 1937, Vargas instauró el Estado Novo, un régimen dictatorial que suspendió la Constitución, disolvió el Congreso y reprimió la oposición política. Inspirado en modelos autoritarios europeos, el Estado Novo combinó nacionalismo, centralización y control ideológico. La censura y la persecución política coexistieron con una intensa acción estatal en el ámbito económico y social. La ambigüedad del Estado Novo — modernizador y represivo a la vez — dejó una huella profunda en la cultura política brasileña. El Estado aparecía como garante del progreso, pero también como árbitro autoritario de la vida social.

El fin de la Segunda Guerra Mundial y la derrota de los regímenes fascistas precipitaron la caída del Estado Novo. En 1946 se promulgó una nueva Constitución que restableció las libertades democráticas y el multipartidismo. Durante este período, el populismo se consolidó como una forma central de mediación política. El suicidio de Vargas en 1954 constituyó un trauma político que evidenció la polarización del país.

La presidencia de Juscelino Kubitschek representó el momento culminante del desarrollismo. La construcción de Brasilia, inaugurada en 1960, encarnó tanto el optimismo modernizador como la distancia entre el poder político y las mayorías populares. Las tensiones entre las demandas populares y los intereses de las élites sentaron las bases de la inestabilidad política que desembocaría en el golpe militar de 1964.

Fue criada por su abuela en una inmensa casa, rodeada de «silencio y soledad», que dejaría en ella un permanente sentido de abandono y desolación. Meireles fue una niña brillante y hábil versificadora. Asistió a la escuela normal de maestros de Río y en 1916 se hizo maestra de escuela primaria. Continúo estudiando teorías y métodos educativos, música, folklore, las civilizaciones orientales, etc. Paralelamente a la formación musical aprendió francés, español e inglés, y luego, en el transcurso de su juventud, italiano, alemán, ruso, hebreo y varios idiomas asiáticos.

En 1922 se casó con el pintor lusitano Fernando Correia Dias, con quien tuvo tres hijas y entró en contacto con el movimiento poético de Portugal. Correia Dias fue el ilustrador de sus libros, pero su vida marital, agobiada por las dificultades económicas y los prejuicios sociales, que no veían con buenos ojos la relación de una maestra con un pintor, o la dualidad profesora-poeta, imposibilitaron su acceso a una cátedra de literatura en la Escuela Normal del Distrito Federal, para cuyas oposiciones había redactado una tesis que incluía un capítulo sobre *“La importancia de la literatura en la formación docente”*.

Pero si con el gobierno del republicano Washington Luís Pereira de Sousa su suerte fue adversa, con el Estado Novo tampoco varió: en 1934 fue elegida para dirigir un centro infantil, pero las confabulaciones, la indiferencia y la envidia hicieron cesar el lugar, culpando que la biblioteca facilitaba libros peligrosos para la formación de las criaturas, especificando que uno de ellos era *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain.

Por estos años se vinculó a los poetas que publicaban la cristiana Festa – *Mensário de Arte e Pensamento* (1927-1935), haciendo que se interesara por la poesía portuguesa. El modernismo de los poetas de Festa fue más equilibrado y meditativo que el postulado por los futuristas y vanguardistas de São Paulo y la Semana de Arte Moderna de 1922. Festa asumió la renovación formal sin estridencias, preservó la musicalidad del verso, dialogó con el simbolismo y la tradición cristiana, cuyo sintetismo fue distinto gracias al concepto de saudade, y concibió la poesía como vía de conocimiento espiritual y metafísico. Ante el gesto iconoclasta de 1922, Festa buscó una síntesis entre modernidad, tradición y trascendencia.

El grupo modernista de Río ha sido descrito como «Tradicionalismo dinámico». Sus consignas incluían *velocidade* (velocidad en la expresión más que libertad formal), *totalidade* (ninguna forma de la realidad debía ser excluida), *brasilidade* (atención a la naturaleza y costumbres del Brasil) y *universalidade* (universalidad), nociones evidentes en *Viagem* (1939) y sus libros posteriores.

Invitada, en compañía de su marido, por el gobierno de António Óscar de Fragoso Carmona a Portugal para ofrecer conferencias sobre cultura y música brasileña, intentó conocer a Fernando Pessoa, pero el poeta faltó a la cita luego de leer, en el horóscopo, que ese encuentro no les convenía. De regreso a su hotel, Meireles encontró una copia de *Mensagem*, el único libro del lusitano publicado en vida. A su regreso, se agravaron las crisis de depresión de Correia Días, que se suicidó, dejándole viuda, con tres niñas y emocionalmente destruida.

A comienzos de los cuarenta se le hizo responsable de la revista *Travel in Brasil*, del DIP, departamento de prensa y propaganda de la dictadura de Vargas. Activo hasta 1945, el DIP controlaba la información, moldeaba la opinión pública y construía la imagen oficial del régimen, combinando censura con propaganda política. El DIP supervisaba la prensa, la radio, el cine, el teatro, la música y la educación cívica; prohibía contenidos críticos, intervenía redacciones, vetaba obras artísticas y promovía una narrativa nacionalista, autoritaria y personalista que presentaba a Vargas como líder paternal y garante de la unidad nacional.

Viagem, que había sido publicado en Portugal el año anterior, recibió en 1939 el Premio de Poesía de la Academia Brasileña de Letras. Entrevistada para el *Observador Económico e Financiero* por Heitor Grillo, se casará con él al año siguiente. Auspiciados por el DIP viajan por México y Estados Unidos, donde en la Universidad de Texas, en Austin, ofrece varios cursos sobre cultura y literatura de

su país. Desde ese momento su vida y su carrera toman la ruta del éxito. A comienzo de los cincuenta viaja por Francia, Bélgica, Holanda y Portugal. Nehru le invita a India donde recibe un Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Delhi. Es invitada a Israel.

En *O Espírito Victorioso*, publicado en 1929, Meireles sostiene que hay dos tipos de poesía: una que se nutre de “la naturaleza” de la prosa, porque personifica lo que conocemos del mundo y aun siendo lirismo, surge de la percepción y no de los sentimientos, como ocurre con esta, hecha de la materia de la música, de la nostalgia, del dolor o la vida misma. Aserto que hablaba de sus versos, lejanos ya de esa “naturaleza de la prosa” nutrida por el coloquialismo y el habla del estridentismo de los Modernistas, moralmente extraviados en sus preocupaciones eróticas, una poesía sin profundidad, mero “fenómeno de adolescentes”.

“Con el llamado modernismo, -dijo en 1949 a Folha do Norte, de Pará-, el interés se volvió hacia la expresión libre de la forma. El movimiento de esta alternativa es conocido: el exceso de interés por la forma llega a inutilizar la expresión y viceversa. Todos saben que un poema perfecto es el que presenta forma y expresión en un ajuste exacto. No sé si las condiciones actuales del mundo permiten ese equilibrio, porque son raros los poetas capaces de un estado de vivencia tan puramente poética, libres del aturdimiento al tiempo, que consigan hacen del grito, música, o sea, que creen poesía como se fueran cristales.”

Meireles olvidaba, no obstante, que para entonces Bandeira, Drummond de Andrade o Murilo Mendes habían publicado buena parte de su obra.

En *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) y *Retrato Natural* (1949) su poesía continuó avanzando hacia un implacable virtuosismo, con una creciente preocupación con la imagen del mar, sugiriendo “la plástica fluidez y adaptabilidad de su personalidad interior”.

El cambiante mar es al tiempo continua presencia que revela el enigma de lo que entendemos por realidad. En la bruma y la fragilidad se reconoce: su poesía será testimonio de lo inefable, ese punto inasible donde el dolor se hace lucidez.

*Y alrededor de la mesa, nosotros los vivientes,
comíamos y hablábamos, en aquella noche extranjera,
y nuestras sombras por las paredes
se movían acompañadas y gesticulaban, sin voz.*

*Éramos dobles, vivíamos triples, existíamos trémulos,
a la luz de chisqueros de acetileno,
por las paredes antiguas, densas y frías,
y vagamente prodigiosas.
Más que las sombras éramos irreales.*

*Sabíamos que la noche era un jardín de lobos y de nieve.
Y nos gustaba estar vivos, entre vinos y brasas,
muy lejos del mundo,*

*de toda presencia vana
envueltos en mantas y ternura.*

*Hoy todavía me pregunto por el singular destino
de las sombras que se movieron juntas,
por las mismas paredes.
¡Oh!, las sin melancolías, sin peticiones, sin respuestas...
¡Tan evasivas!, enlazándose y perdiéndose por el aire.
Son ojos para llorar...*

[Nosotros y las sombras]

El hombre, en los poemas de estos años, es un ser aislado y extraviado que hace guerras, vive de los prejuicios y entre el miedo y carece de ambiciones. Exponente genuina de la «poesía pura» y el mejor de sus representantes, nunca deja que esta tendencia oculte sus preocupaciones religiosas o nacionalistas. Su mundo es de un secularismo que produce dolor, tan indigente y desnuda está el alma en sus poemas que Dios, ha muerto o está sordo y sin esperanza de cura alguna.

Uno de los temas en que insistió en los últimos de sus libros fue la muerte. Especialmente en *Elegia* [1949], testimonio de su intenso pensar la materia, símbolo palpitante de la fugacidad. Y el nacionalismo, como otro testimonio de la rotura entre el alma y la historia en occidente.

Romanceiro de Inconfidência (1953), recorre los actos de la insurrección Tiradentes a finales del dieciocho. La ejecución de Joaquim José da Silva Xavier, en abril de 1792

en Río de Janeiro, fue el acto final y ejemplarizante con el que la Corona portuguesa quiso asfixiar la Inconfidência Mineira, conspiración que aspiraba independizar Brasil.

Tras un largo proceso judicial, Tiradentes fue condenado a la horca, mientras que otros implicados obtuvieron penas conmutadas. Su cuerpo fue descuartizado: la cabeza expuesta en Ouro Preto y los miembros repartidos por los caminos de Minas Gerais, en un ritual de terror político destinado a disuadir futuras rebeliones. Lejos de borrar su memoria, el castigo convirtió a Tiradentes en mártir de la independencia, símbolo republicano que, en el siglo XIX, sería resignificado como héroe nacional y cuya fecha de muerte pasó a conmemorarse como feriado cívico en Brasil. La justicia y la libertad, sugiere Meireles en el poema, no podrán alcanzarse mientras el poder esté en manos de crueles y corruptos.

Solombra [1963] fue su último libro publicado en vida. Murió, por causa de un cáncer de estómago, a los sesenta y tres años. Sus restos reposan, bajo una sencilla lápida, en el Cementerio de São João Batista, tumba nº 8951, cuadra 13ª.

*Antes que llegue la noche:
antes que la vista se oscurezca:
antes que todo se confunda:
antes que tu llorado nombre
de horizonte a horizonte
no pueda más recibir la respuesta
de tu boca.*

*Antes, antes, antes
que no puedas, o no quieras,
no sepas, no debas
más oír la voz de los vivos.*

*Antes de ello,
danos tu humano mensaje,
para que sigas sin lágrimas
tu camino,
fuera de este pequeño mundo.*

[Pasaje del misterioso]

[HAT]

EDIÇÕES « OCIDENTE »

CECÍLIA MEIRELES

VIAGEM

POESIA



1929—1937

1.º Prémio de Poesia da Academia Brasileira
de Letras em 1938

EDITORIAL IMPÉRIO, LDA.
151 ~ Rua do Salitre ~ 153
Telefone 4 8276 ~ LISBOA

Prisión

En esta ciudad
cuatro mujeres están en la cárcel.
Cuatro solamente.
Una en la celda que da al río,
otra en la celda que da al monte,
otra en la celda que da a la iglesia
y la última en la del cementerio allá abajo.
Cuatro solamente.

Cuarenta mujeres en otra ciudad.
cuarenta, por lo menos,
están en la cárcel.
Diez vueltas hacia las espumas,
diez hacia la movediza luna,
diez hacia piedras sin respuesta.
diez hacia engañosos espejos.
En celdas de aire, de agua,
de vidrio están presas cuarenta mujeres,
cuarenta por lo menos, en aquella ciudad.

Cuatrocientas mujeres,
cuatrocientas, digo, están presas:
cien por odio, cien por amor,
cien por orgullo, cien por desprecio,
en celdas de hierro, en celdas de fuego,

en celdas sin hierro ni fuego, solamente
de dolor y silencio,
cuatrocientas mujeres, en otra ciudad,
cuatrocientas, digo, están presas.

Cuatro mil mujeres, en la cárcel,
y cuatro millones y ya no llevo la cuenta,
en ciudades que no se dicen,
en lugares que nadie sabe,
están presas, lo están para siempre
-sin ventana, sin esperanza,
unas vueltas hacia el presente,
otras hacia el pasado,
y las otras hacia el futuro,
y el resto el resto, sin futuro,
pasado o presente,
presas en la prisión giratoria,
presas en el delirio, en la sombra,
presas por otros y por sí mismas,
tan presas que nadie las suelta,
ni el rojizo gallo del sol
tampoco la golondrina azul de la luna
pueden llevar cualquier recado
a la prisión por donde las mujeres
se convierten en sal y muro.

[Heloísa Costa]

Canción de otoño

Perdóname, hoja seca,
no puedo cuidar de ti.
Vine a amar en este mundo,
y hasta el amor perdí.
¿De qué sirvió tejer flores
en las arenas del suelo
sí había gente durmiendo
sobre el propio corazón?

¡Y no pude levantarla!
Lloro por lo que no hice
y por esta flaqueza
es que soy triste e infeliz.
¡Perdóname, hoja seca!
Mis ojos sin fuerza están
velando y rogando por aquéllos
que no se levantarán.

Tú eres hoja de otoño
que vuela por el jardín.
Te dejo mi nostalgia
-la mejor parte de mí.
Y voy por este camino,
segura de lo inútil que es todo.
Que todo es menos que el viento,
menos que las hojas del suelo.

[Heloísa Costa]

Cantarán los gallos

Al morir cantarán los gallos
y una brisa leve de manos delicadas
rozará los bordes de las sedas mortuorias.

Y el sonido de la noche irá transpirando
sobre los claros vidrios.
Y los grillos a lo lejos truncarán los silencios,
los tallos de cristal, fríos, largos yermos,
y el enorme aroma de los árboles.

¡Ah, qué dulce luna verá nuestro calmo rostro
todavía más calmo que su gran espejo de plata!
¡Qué frescura espesa en nuestros cabellos,
libres como los campos de la madrugada!

En la niebla de la aurora
la última estrella
pálida asciende.

¡Qué gran sosiego, sin habla de humanos,
sin el hocico de los gestos del lobo,
sin odio, sin amor, sin nada!

Como oscuros profetas perdidos,
conversarán apenas los perros en los campos.
Tenaces preguntas. Vastas pausas.

Estaremos en la muerte
con aquel suave entorno
de una concha en el agua.

[Heloísa Costa]

El caballo muerto

Vi cómo la niebla de la madrugada
trazaba pasajes plateados, cambiaba
densidades de ópalo
bajo el pórtico del sueño.

En la frontera, un caballo muerto.

Granos de cristal rodaban por
su lustroso costado, y la brisa
retorcía su crin en un diminuto,
ligerísimo arabesco, triste adorno
— y su cola se movió, el caballo muerto.

Las estrellas seguían brillando,
y las flores de aquel día, por triste que parezca,
aún no habían salido a la luz
— pero su cuerpo era una parcela,

un jardín de lirios, el caballo muerto.

Muchos viajeros se fijaron
en la música fluida, el rocío
de grandes moscas esmeralda
que llegaban en una ruidosa oleada,

se inclinaba dolorosamente, el caballo muerto

Y se podían ver algunos caballos vivos
esbeltos y con la cola como barcos,
galopando a través del aire cortante
de perfil, soñando alegremente.

Blanco y verde el caballo muerto
en el enorme campo sin recurso
— y lentamente el mundo entre
sus pestañas giraban, todo borroso
como en lunas de espejo rojo.

El sol brillaba sobre los dientes del caballo muerto.

Pero todo el mundo tenía prisa frenética
y no podía sentir cómo la tierra
seguía buscando legua tras legua
el aliento ágil, inmenso, etéreo
que había escapado de aquel esqueleto.

¡Oh, pesado pecho del caballo muerto!

[Heloísa Costa]

Reinvención

La vida sólo es posible
reinventada.

Anda el sol por los campos
y pasea la mano dorada
por las aguas, por las hojas...
¡Ah! Todo espumas
que vienen de hondas piscinas
de magia..., -nada más.

Pero la vida, la vida, la vida,
la vida sólo es posible
reinventada.

Ven, luna, ven, retira
los grilletes de mis brazos.
Me concibo por espacios
colmados de tu Figura.
¡Todo mentira! Mentira
de la luna, en noche oscura.

No te encuentro, no te alcanzo...
Sola -equilibrada en el tiempo,
me despego del ritmo
que más allá del tiempo me lleva.

Sola – en la oscuridad
quedo: recibida y dada.

Porque la vida, la vida, la vida,
la vida sólo es posible
reinventada.

[Heloísa Costa]

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Después de un siglo de subjetividad romántica, que había terminado por hacer del poema decoración, con Carlos Drummond de Andrade (Itabira do Mato Dentro, 1902-1987), apareció en Brasil una lírica que siendo de gran precisión, carecía de las melodías que la tradición exigía a la armonía escrita. Su poesía no se sostenía, en exclusivo, de imágenes, sino también en emite conceptos, que eludían la oscuridad mediante la coexistencia de cierta ingenuidad y una vigorosa disciplina intelectual.

El exceso de crítica que prevaleció en el periodo anterior a 1914 -escribió en la primera edición de A Revista -condujo a una completa apatía e indiferencia de parte de los artistas y escritores al confrontar los fenómenos del mundo visible. Una plétora de doctrinas estéticas culminó en Da-daísmo y la confusión de la Torre de Babel se repitió. Ahora los artistas y escritores se encontraron a si mismos evitando todas las teorías abstractas a fin de alcanzar la realidad sin las manos manchadas.

Su obra creció entonces por acumulación. Cada colectánea termina una fase e introduce otra. Su primer libro se opuso a los clisés, la dicción estilizada y las «apropiadas» convenciones literarias. Como los modernistas, lo universal y lo íntimo y personal están ligados, sin permitirse nada rítmico, en la creencia de que, a menos que las palabras concurren con una asociación de ideas, la rima



es inútil. En sus poemas parece como si el elemento lírico y algunos motivos personales, estuvieran perdidos.

Drummond de Andrade es reconocido como uno de los poetas que mejor hablaron un lenguaje inmemorial como lengua del presente. Exitoso en su búsqueda de lo simple y cotidiano, fue el intérprete del hombre común, que se siente integrado al universo. Un testimonio de la radical transformación del individuo y la sociedad brasileña durante el siglo XX.

Hecha de un lirismo personal y de preocupaciones sociales, su poesía es notable por la atención que dio a la artesanía de su arte, creando para su uso exclusivo una técnica que se adapta a las necesidades de su expresión y sus preocupaciones temáticas.

Su núcleo es un hecho cotidiano, probablemente leído en algún periódico: alguien cree que el lechero que se acerca a su puerta es un ladrón y le da muerte; una mujer cuenta a sus hijas cómo su marido la humilló y abandonó por otra mujer, y como la otra mujer, años más tarde, abandonada a su vez, vino a pedirle perdón, dejando su vestido como recuerdo, mientras los pasos del esposo que regresa se escuchan; una víctima de un accidente de avión, revive el día anterior a la catástrofe el trágico suceso.

Mucha de su poesía tiene además como centro ideas obsesivas: la perfección es improbable; el lenguaje es insuficiente para las necesidades de comunicación; la vida es inefable; el orden social es injusto y por tanto irresoluble. Incluso el amor, que poco a poco se hace inservible.

Alguma poesia (1930), anunció la segunda fase del Modernismo brasileño. La ingenuidad de estos versos engaña, su simplicidad enmascara a medias una profunda y sofisticada ironía, digna de Machado de Assis, que ofrece al lector un inquietante sentido del absurdo de vivir. El libro incluye *No meio do caminho*, un poema que causó violentas reacciones de parte de los puristas. Es un resumen de uno de los aspectos dantescos de la vida moderna: todos los caminos están obstruidos, debemos ir de un sitio a otro con la permanente obsesión de que existe el obstáculo.

*En el medio del camino había una piedra
había una piedra en el medio del camino
había una piedra
en el medio del camino había una piedra
Nunca olvidaré ese suceso
en la vida de mi cansada retina
Nunca olvidaré que en el medio del camino
había una piedra
había una piedra en el medio del camino
en el medio del camino había una piedra.*

Para Drummond de Andrade, la vida es una idea «insostenible». Su preocupación con los procedimientos de la escritura poética y su «imposibilidad» le llevaron, en contraste con sus puntillosas investigaciones metafísicas y fenomenológicas, a un lenguaje teñido de humor y sarcasmos donde descrea incluso de sus propias capacidades. En *Brejo das almas*, oscuros poemas nada descriptivos son ácidos comentarios sobre el aislamiento del mundo. En

Sentimento do mundo, publicado en plena Segunda Guerra Mundial los juegos de la niñez y los jardines de provincia de sus primeros poemas parecen irrelevantes ante la catástrofe que se vivía haciendo un amargo recuento de la estupidez y desorden del mundo, más la indiferente debilidad de los políticos e industriales, encontrando apenas esperanza en los ideales de solidaridad de la clase obrera. Textos similares a José, uno de sus más populares, símbolo del Brasil y sus dolorosos problemas:

*Llave en mano
quieres abrir la puerta
-pero no hay puerta;
quieres tirarte al mar,
pero el mar está seco.*

Sus poemas políticos fueron apareciendo después del fin de la contienda mundial con *A rosa do povo* (1945) donde testimonia el dolor colectivo y la miseria del mundo moderno, su mecanicismo y materialismo mediante el conflicto de un rebelde que deseando permanecer al lado del pueblo, identificándose con los problemas de la gente del común, no abandona su personalidad aristocrática de artista. Los sentimientos revolucionarios de su poesía no se confunden con la masa para ayudarla a conocer sus propias debilidades y necesidades, sino que transfiguran la inconformidad y rebeldía para que la élite pueda compartirlas.

A diferencia de la poesía de Castro Alves, cuya inspiración nacía directamente del pueblo para regresar

hasta él en formas y asuntos populares, en Drummond de Andrade la inspiración surge de sí mismo, sin hacer concesiones al gusto o la moda ideológica, gestando un estremecimiento como resultado del encuentro, en el poema, de las actitudes refinadas del artista y su esfuerzo para comprender a los Otros. Una poesía sobria y en no pocas ocasiones seca y ascética, que se niega a «mancharse» con la pasión o los sentimientos.

Fue quizás por esta actitud que Manuel Bandeira dijo que Drummond de Andrade era «el representante más típico en la poesía del hombre de Minas Gerais»:

Caracteriza al mineiro la reflexión cautelosa, la desconfianza frente al entusiasmo fácil, el gusto por las frases de doble sentido, la reserva pesimista, elementos todos generadores del humor. Siempre que con esas características propias del mineiro coincida una mayor sensibilidad y el don de la poesía, puede esperarse la aparición de un humorista de gran estilo. Drummond es el primer caso de tan feliz conjunción. Sensibilidad conmovida y conmovedora en cada línea que escribe, el poeta no abandona casi nunca esa actitud de humor, ni aun en los momentos de mayor ternura. De ordinario la ternura y la ironía actúan en su lírica como un juego automático de palancas de estabilización: no hay falsas maniobras en ese admirable aparato poético. En sus dos primeros libros el pesimismo sarcástico es la nota dominante. El poeta no espera gran cosa de esta humanidad.

Esta fase enriqueció su naturaleza lírica y emocional. A través de su conciencia artística, obtuvo plenitud y

humanización. Lo que vino después fue poesía «pura», en un intento por reconciliar las formas tradicionales con las libertades introducidas por el Modernismo. Pero ya desde 1945 había mostrado su hondura y la perfección de su instrumento poético.

Con la publicación de *Poesía até agora* (1948) y *Claro enigma* (1951) alcanzó la maestría absoluta de sus recursos técnicos y estilo personal. En estas colecciones -y en los libros que les siguieron durante los años cincuenta- las angustias derivadas de la guerra cedieron ante una nueva serenidad de su espíritu ofreciendo la impresión de que el poeta había llegado a un momento donde se encontraba a gusto consigo mismo y el mundo. Las convicciones sociales aparecen todavía en *Fazendeiro do ar* (1954), pero su tono es menos enfático, el socialista de antes ha desaparecido y no cree que las injusticias y el sufrimiento del hombre puedan ser redimidos mediante los activismos políticos. En *A distribuição do tempo*, dice:

*Un minuto, un minuto de esperanza
entonces todo acaba. Y todas las creencias
en los problemas han desaparecido.
Lo que queda es la tranquila
decisión que revolotea
entre la muerte y la indiferencia.*

Al estilo «anecdótico» debe Drummond de Andrade buena parte de su fama, así el término no sea adecuado para describir ese delgado, a menudo torcido, seco y nada sentimental humor, que permanece bien reconocible en

su obra. Un humor hecho de inesperadas combinaciones de palabras, deliciosas imágenes cómicas usadas para presentar un pensamiento trágico y estados de melancolía.

Aun cuando no hay un gran gozo de vivir en su obra, tampoco hay desesperación; el poeta mira la vida, sin esperanza de felicidad, pero al mismo tiempo encuentra en ella inmenso interés y valor. Su nativa Itibara asume un papel mítico en su poesía buscando en sus paisajes, gentes y antepasados, con un amplio sentimiento de fraternidad, los trabajos del mundo, la angustia de su tiempo y raíces del hombre contemporáneo.

Al final de su vida hubo otro *tour de force*. El púdico poeta que había atravesado un siglo sin Dios, alimentado apenas con los cadáveres de tantas e inútiles guerras, decidió desnudarse ante sus lectores y revelar sus pasiones y veleidades eróticas. Publicó entonces numerosos poemas [*O amor natural*, 1988] referidos a la vida erótica y la Bunda, el popular sustantivo que en portugués hace referencia a las nalgas y el culo, como en *Budamel Budalis Bundacor Bundamor*, que traducido significaría *Culomiel Culorolis Culocolor Culoamor* haciendo el elogio del *Giráculo cósmico*. Copio y traduzco un par de ellos.

*En el cuerpo femenino, ese lugar
el dulce culo todavía prefiero.
Para él, mi más íntimo suspiro,
pues cuanto más lo palpo más lo miro.*

*Y cuanto más lo deseo, más me hiero
con estas uñas que cosquillean, y suspiro
en ese giro lento y violento
de los dos planetas donde salgo y entro.*

*La mano en pompa, sabio papiro
iluminando como luciérnaga el placer
donde con o sin sed me acuesto*

*me restauro, pienso y reviso
este sentir de la agonía cuando
siendo el culo paloma es mi vampiro.*

[Allí en el cuerpo femenino]

.....

*Sin que te lo pidiera hiciste
la gracia de magnificarlo.
Sin que lo esperara, caíste de rodillas
en posición devota.
Lo que pasó no es pasado muerto.
Para siempre y un día
él aun recoge la piedad osculadora de tu boca.
Hoy no estás, ni te veo ni escucho ni te estrecho
pero tu boca presente está, adorando.
Nunca pensé tener un dios entre mis muslos.*

[Sin que te lo pidiera hiciste la gracia]

Textos donde Drummond de Andrade celebra a plenitud el sentido del placer que instauró la llamada post-modernidad, cuando esa prenda, los jeans, convirtieron, como símbolo de la sociedad de consumo, a la gente en anuncios del placer ambulante. Su poema *Eu, etiqueta, de Corpo* (1984), indica que las marquillas de la camisa, los zapatos, el pantalón y el perfume hacen del individuo un objeto del placer desapareciendo el ser real. Somos, entonces, etiquetas eróticas.

*En mi pantalón está pegado un nombre
que no es el mío, ni el del bautismo ni el del registro civil,
un nombre... extraño.
Mi chaqueta lleva el recuerdo de una bebida
que jamás he probado en esta vida...*

Escribió también numerosas crónicas, ensayos y cuentos, de gran interés en si mismas porque muestran los caminos que siguió en su desarrollo. Sus cuentos combinan un ligero humor y penetrantes sentimientos de desencanto con las cosas de la vida, en un estilo que recuerda a Guimarães Rosa: Extraordinaria conversa com uma senhora de minhas relações, primero de los Contos do Aprendiz (1954), es un diálogo en un autobús con una dama a la que el narrador responde con versos de Mallarmé y Valéry, pero gracias a la mirada constante a sus senos, la comunicación existe. Otro de ellos, A Doida, trata sobre un niño que apedrea la casa de una loca y poco a poco se va adentrando en su mundo para, al descubrir un laberinto de soledades, quedarse con ella hasta la muerte, sentado en la inmunda cama.

Proveniente de una familia tradicional del interior mineiro, la infancia de Carlos Drummond de Andrade estuvo marcada por la vida provinciana, la educación religiosa y una temprana sensación de extrañamiento que más tarde se convertiría en uno de los ejes de su obra. Estudió en colegios jesuitas y se formó como farmacéutico, aunque nunca ejerció la profesión, optando en cambio por el periodismo y el servicio público: trabajó durante décadas como funcionario del Ministerio de Educación y como cronista en la prensa de Río de Janeiro. Su vida, discreta y sin gestos grandilocuentes, estuvo dedicada casi por completo a la escritura, y su experiencia vital —la provincia, la burocracia, la gran ciudad, la historia convulsa de Brasil y la conciencia del fracaso y la fragilidad humanas— se transformó en una obra que hizo de lo cotidiano un lugar de pensamiento y de emoción universal. [HAT]

Canto órfico

La danza ya no suena,
la música dejó de ser palabra,
el cántico creció del movimiento.
Orfeo, dividido, anda en busca
de esa unidad áurea que perdimos.

Mundo desintegrado, tu esencia
reside tal vez en la luz, más neutra ante los ojos
desaprendidos de ver; y bajo la piel,
¿qué turbia impermeable nos limita?
De ti a ti, abismo; y en él, los ecos
de una prístina ciencia, ahora exangüe.

Ni tu cifra sabemos. Ni aun captándola
tuviéramos poder de penetrarte. Yerra el misterio
en torno de su núcleo. Y restan pocos
encantamientos válidos. Quizás
apenas uno y grave: en nosotros
tu ausencia retumba todavía, y nos estremecemos
pero una pérdida se forma de esas ganancias.

Tu medida, el silencio la ciñe, la esculpe casi,
brazos del no-saber. Oh fabuloso
mudo paralítico sordo nato incógnito
la raíz de la mañana que tarda, y tarde,

do la línea del cielo en nosotros se esfuma,
tornándonos extranjeros más que extraños.

En el duelo de las horas, tu imagen
atraviesa membranas sin que la suerte
se decida a escoger. Las artes pétreas
recógense a sus tardos movimientos.
En vano: ellas no pueden ya.

Amplio vacío
un espacio estelar contempla signos
que se harán dulzura, convivencia,
espanto de existir, y mano anchurosa
recorriendo asombrada otro cuerpo.

La música se mece en lo posible,
en el finito redondo, donde se crispa
una agonía moderna. El canto es blanco,
huye a sí mismo, ¡vuelos! palmas lentas
sobre el océano estático: balanceo
del anca terrestre, segura de morir.

¡Orfeo, reúnete! llama tus dispersos
y conmovidos miembros naturales
y límpido reinaugura
el ritmo suficiente que, nostálgico,
en la nervadura de las hojas se limita,
cuando no forma en el aire, siempre estremecido,
una espera de fustes, sorprendida.

Orfeo, danos tu número
de oro, entre apariencias
que van del vano granito a la linfa irónica.
Intégranos, Orfeo, en otra más densa
atmósfera del verso antes del canto,
del verso universo, lancinante
en el primer silencio,
promesa del hombre, contorno aún improbable
de dioses por nacer, clara sospecha
de la luz en el cielo sin pájaros,
vacío musical a ser poblado
por el mirar de la sibila, circunspecto.
Orfeo, te llamamos, baja al tiempo
y escucha:
sólo al decir tu nombre, ya respira
la rosa trimegista, abierta al mundo.

[Jorge Gaitán Durán y Dina Moscovichi]

Dulce fantasma, ¿por qué me visitas...

Dulce fantasma, ¿por qué me visitas
como en otros tiempos nuestros cuerpos se visi-
taban?

Me roza la piel tu transparencia, me invita
a rehacernos caricias imposibles: nadie
recibió nunca un beso de un rostro consumido.
Pero insistes, dulzura. Oigo tu voz,
la misma voz, el mismo timbre,
las mismas leves sílabas,
y aquel largo jadeo
en que te desvanecías de placer,
y nuestro final descanso de gamuza.
Entonces, convicto,
oigo tu nombre, única parte tuya indisoluble
música pura en continua existencia.
¿A qué me abro?, a ese aire imposible
en que te has convertido
y beso, beso esa nada intensamente.

[Ángel Crespo]

Trámite de la poesía

No hagas versos sobre acontecimientos.
No hay creación ni muerte ante la poesía.
Frente a ella la vida es un solo estático,
no calienta ni ilumina.
Las afinidades, los aniversarios,
los incidentes personales no cuentan.
No hagas poesía con el cuerpo,
ese excelente, completo y confortable cuerpo,
tan enemigo de la efusión lírica.
Tu gota de bilis, tu máscara de gozo
o de dolor en lo oscuro son indiferentes.
Ni me reveles tus sentimientos,
que se prevalecen del equívoco y tientan el largo
viaje.
Lo que piensas o sientes, eso aún no es poesía.

No cantes a tu ciudad, déjala en paz.
El canto no es el movimiento de las
máquinas ni el secreto de las casas.
No es la música oída de paso;
rumor del mar en las calles junto a la línea de
espuma.
El canto no es la naturaleza
ni los hombres en sociedad.

Para él, lluvia y noche, fatiga
y esperanza, nada significan.
La poesía (no extraigas poesía de las cosas)
elude sujeto y objeto.

No dramatices, no invoques,
no indagues. No pierdas tiempo en mentir.
No te aborrezcas.
Tu yate de marfil, tu zapato de diamante,
vuestras mazurcas y supersticiones,
vuestros esqueletos de familia,
desaparecen en la curva del tiempo,
son inservibles.

No recompongas
tu sepultada y melancólica infancia.
No osciles entre el espejo y la
memoria en disipación.
Que se disipó, no era poesía.
Que se partió, cristal no era.

Penetra sordamente en el reino de las palabras.
Allá están los poemas que esperan ser escritos.
Están paralizados, mas no hay desesperación,
hay calma y frescura en la superficie intacta.
Helos allí solos y mudos, en estado de diccionario.
Convive con tus poemas, antes de escribirlos.
Ten paciencia, si oscuros. Calma, si te provocan.

Espera que cada uno se realice y consuma
con su poder de palabra
y su poder de silencio.
No fuerces al poema a desprenderse del limbo.
No recojas en el suelo el poema que se perdió.
No adules al poema. Acéptalo
como él aceptará su forma definitiva
y concretada en el espacio.

Acércate y contempla las palabras.
Cada una
tiene mil fases secretas sobre la neutra faz
y te pregunta, sin interés por la respuesta,
pobre o terrible, que le des:
¿Trajiste la llave?

Repara:
yermas de melodía y de concepto,
ellas se refugian en la noche, las palabras.
Aún húmedas e impregnadas de sueño
rolan en un río difícil y se transforman
en desprecio.

[Manuel Graña Etcheverry]

Muerte desde el avión

Despierto para la muerte.
Me afeitó, me visto, me calzo.
Es mi último día: un día
no turbado por ningún presentimiento.

Todo funciona como siempre.
Salgo a la calle. Voy a morir.

No moriré ahora.
Un día entero se despliega ante mí.
Qué largo es un día. Cuántos pasos
por la calle, que atravieso.
Y cuántas cosas hay, acumuladas, en el tiempo.
Sin fijarme sigo mi camino. Muchos rostros
se apiñan en el cuaderno de notas.

Voy al banco. ¿Para qué
ese dinero azul si dentro de algunas horas
vendrá la policía a retirarlo
de lo que fue mi pecho, que estará abierto?
Pero no me veo cortado y ensangrentado;
estoy limpio, claro, nítido, estival.
No obstante, camino hacia la muerte.

Paso por las oficinas.
En los espejos, en las manos estrechadas,
en los ojos miopes, en las bocas
que sonríen o simplemente hablan, desfilan.

No me despido, de nada sé, no temo:
la muerte disimula
su aliento y su táctica.

Almuerzo. ¿Para qué?
Almuerzo un pescado de oro y crema.
Es mi último pescado en mi último tenedor.
La boca distingue, escoge, juzga, engulle.
Pasa una música suave,
un estremecimiento de violín o de viento,
na sé ... No es la muerte.
Es el sol. Los tranvías llenos. El trabajo.
Estoy en una ciudad grande
y soy un hombre en el engranaje.
Tengo prisa. Voy a morir.
Pido paso a los lentos. No miro los cafés
en los que retiñen jícara y anécdotas,
ni el muro del viejo hospital en la sombra,
ni los carteles. Tengo prisa.
Compro un periódico. Tengo prisa;
y, sin embargo, voy a morir.

El día, ya en su mitad partida no me avisa
que también comienzo a declinar.
Estoy cansado.
Quisiera dormir, más están los preparativos.
El teléfono. La factura. La carta. Hago mil cosas
que engendrarán otras mil, aquí, allá,
en los Estados Unidos.
Me comprometo en extremo, concierto citas
a las que no acudiré, pronuncio palabras vanas,
miento al decir: hasta mañana. Pues no lo habrá.

Declino como la tarde, me duele la cabeza,
me defiendo, la mano extiende una pastilla:
el agua ahoga a lo que es menos
que el dolor, la mosca,
el zumbido ... De esto no moriré:
la muerte engaña, como un jugador de futbol,
la muerte en el futbol, los cajeros, escoge
minuciosa, entre dolencias y desastres.

No es la muerte aún,
es la sombra sobre los edificios fatigados,
pausa entre dos carreras. Desfallece
el comercio al por mayor,
van a descansar los ingenieros,
los funcionarios, los albañiles.

Mas continúan vigilantes los choferes,
los mozos, mil otras profesiones nocturnas.
De golpe, la ciudad cambia de mano.

Vuelvo a casa. Me lavo de nuevo.
Que los cabellos se muestren ordenados,
y las uñas no recuerden al rebelde muchacho antiguo.
La ropa sin polvo. La maleta sintética.
Cierro mi cuarto. Cierro mi vida.
El ascensor me encierra. Estoy sereno.

Por última vez veo la ciudad.
Aún puedo desistir, aplazar la muerte.
No tomar este coche. No seguir adelante.
Puedo volver, decir: amigos,
olvidé un papel, no hay viaje;
ir al casino, leer un libro.

Pero tomo el coche. Indico el sitio
donde algo espera. El campo. Reflectores.
Paso por entre mármoles, vidrio, acero cromado.
Subo una escalera. Me inclino. Penetro
en el interior de la muerte.

La muerte prepara sillones
para la comodidad de la espera.
Aquí se encuentran los que van a
morir y lo ignoran.
Periódicos, café, chicles, algodón para el oído,
pequeños servicios rodean de delicadeza
nuestros cuerpos amarrados.
Vamos a morir, ya no es tan sólo
mi fin particular y limitado,
somos veinte para quedar destruidos,
moriremos veinte,
veinte nos aplastaremos. Es ahora.

O casi. Primero la muerte particular,
restringida, silenciosa, del individuo.
Muero secretamente y sin dolor,
para vivir tan sólo como pedazos de veinte,
y me incorporo todos los pedazos
de los que igualmente, callados,
irán pereciendo. Somos uno en veinte,
ramillete de soplos robustos
preparados para deshacerse. Y volamos.
Fríamente volamos sobre los negocios
y los amores de la región.
Calles de juguete se deshacen,
luces se ahogan; tan sólo

colchón de nubes,
colinas se disuelven, tan sólo
un tubo de frío roza mis oídos,
un tubo que se tapa: y dentro
de la caja iluminada y tibia vivimos
con comodidad y soledad y calma y nada.

Vivo mi instante final y es como
si viviera hace muchos años antes
y después de hoy,
de una continua vida irrefrenable,
en la que no existiesen pausas,
síncopes, sueños;
tan suave en la noche es esta máquina
y corta tan fácilmente bloques
de aires cada vez mayores.

Soy veinte en la máquina
que suavemente respira,
entre láminas estelares y
remotos soplos de la tierra,
me siento natural a millares
de metros de altura, ni ave ni mito,
conservo conciencia de mis poderes,
y sin mixtificación vuelo,
soy un cuerpo volante
y conservo bolsillos, relojes, uñas,
ligado a la tierra por la memoria y
por la costumbre de los músculos,
carne que en breve estallará.

Oh blancura, serenidad bajo la violencia
de la muerte sin aviso previo,
cautelosa, no obstante, irreprimible
aproximación de un peligro atmosférico,

golpe vibrado en el aire,
lámina de viento en el cuello, rayo,
choque, estruendo, fulguración,
rodamos pulverizados,
caigo verticalmente
y me transformo en noticia.

[Bella Jozef]

Retrato de familia

Este retrato de familia
está un tanto deslucido.
Ya no se ve en el rostro
del padre el dinero que ganó.

En las manos de los tíos
no se perciben los viajes que hicieron.
La abuela está pulida y pálida,
sin recuerdos de la monarquía.

Los niños, [¡qué cambiados están!]
El rostro de Pedro es sosegado,
usó los mejores sueños.
Y Juan ya no miente.

El jardín se volvió fantástico.
Las flores son láminas cenicientas.

Y la arena, bajo pies extintos,
es un océano de niebla.

En el semicírculo de sillas
se nota cierto movimiento.
Los niños cambian de lugar,
pero sin ruido: es un retrato.

Veinte años son muchos años.
Modelan cualquier imagen.
Si una figura se marchita,
otra, sonriendo, se presenta.

Esos extraños, sentados,
¿son mis parientes? No lo certifico.
Son visitas entreteniéndose
en una sala que se abre pocas veces.

Quedaron rastros de familia
perdidos en el ademán de los cuerpos.
Lo suficiente para sugerir
que un cuerpo está lleno de sorpresas.

La moldura de este retrato
en vano encierra a sus personajes.
Están allí voluntariamente,
sabrían --de ser preciso- volar.

Podrían hacerse sutiles
en el claroscuro del salón,
ir a morar al fondo de los muebles
o en el bolsillo de viejos chalecos.

La casa tiene muchos cajones,
muchos papeles, grandes escaleras.
¿Quién conoce la malicia de las cosas
cuando la materia se aburre?

El retrato no me responde,
me mira y se contempla en
mis ojos desvaídos.
Y en el cristal se multiplican
los parientes muertos y vivos.
Ya no distingo a los que se fueron
de los que se quedaron. Percibo solo
la extraña idea de la familia
caminando a través de la carne.

[Bella Jozef]

Manos juntas

No seré el poeta de un mundo caduco.
Tampoco cantaré al mundo futuro.
Estoy prendido a la vida y miro a mis compañeros.
Están taciturnos, pero sustentan
grandes esperanzas.
Entre ellos, considero la enorme realidad.
El presente es tan grande, no nos apartemos.
No nos aislemos, vamos con las manos juntas.

No seré el cantor de una mujer, de una historia,
no diré los suspiros al anochecer,
el paisaje visto desde la ventana,
no distribuiré estupefacientes o cartas de suicida,
no huiré hacia las islas ni seré
raptado por serafines.
El tiempo es mi materia,
el tiempo presente,
los hombres presentes,
la vida presente.

[Bella Jozef]

VINÍCIUS DE MORÃES

A pesar de haber sido mejor conocido como autor de letras para samba y bossa nova, una de ellas Garota de Ipanema, la tercera más canturreada en el mundo junto a Bésame mucho y Yesterday, y de una famosa tragedia folclórica basada en la macumba de carnaval, Orfeo da conçeição [1956], que llevada al cine por Marcel Camus como Orfeu negro obtuvo la Palme d'Or del Festival de Cannes y el Oscar de la Academia de Hollywood de 1959, el prestigio de Marcus Vinícius da Cruz de Mello Morães [Rio de Janeiro, 1913-1980], el más intenso poeta erótico de la poesía moderna en Brasil, descansa en su poesía.

Aun cuando pasó su infancia en la Isla del Gobernador en contacto con el mar, las muchachas, los pescadores y las gentes humildes, sus primeros poemas fueron escritos bajo la influencia de cierta religiosidad neo simbolista de Augusto Frederico Schmidt [Río de Janeiro, 1906-1965], poeta de inspiración bíblica, poseedor de una melodía romántica no pocas veces difusa y anacrónica, con la que rechazaba la retórica y el nacionalismo de los Modernistas de 1922, clamando por un retorno hacia una poesía intimista, preocupada por asuntos universalmente humanos.

En el prólogo a su *Antología poética* [1954] Vinicius dividió su poesía en dos etapas: la primera, de carácter trascendental, de un hondo sentido místico, mientras la segunda sellaría una ruptura, al aproximarse al mundo material rechazando el idealismo de la primera.



Desarraigado de su tiempo, los asuntos de *O caminho para a distancia* [1933], el primero de sus libros, publicado cuando no cumplía los veinte años, estudiaba derecho y vivía en Rio de Janeiro, y luego en *Forma e exegese* [1935] y *Ariana, a mulher* [1936] están cargados de soledad e infelicidad, una atmósfera de culpabilidad y desasosiego se apodera de los versos, pero también están presentes las voces y tonos de Baudelaire, Verlaine, pero sobre todo Rimbaud.

Buscando alivio en especulaciones religiosas y en una creciente comunión con la naturaleza, con ojo cínico y desconfiado ve la vida bajo el prisma del pecado; considera el amor un espurio delirio sensual, y la poesía, el único instrumento de redención de la condición de poeta. La mujer surge, en este ciclo del poeta naciente, como una figura inocente e intangible, mientras que el hombre es un ser inferior y sucio, indigno del amor y la compañía femenina. La virilidad aparece como un lastre que incita a los hombres con impulsos lúbricos y arrobos de violencia. De Morães se sumerge en un profundo misticismo que le excluye de la realidad para hacerle vivir, despojado de toda concreción, apenas como un ser para el arte. A lo largo de los cuarenta poemas de *O caminho para a distância* [1933] quien habla, es conducido lentamente a un estado próximo a la desesperación, que haya sólo en la muerte una solución al dilema de estar vivo.

Pero la necesidad de expresarse íntimamente en relación con la vida erótica llevó a Vinícius a buscar maneras directas, populares, acordes con la época. Poesía que va

y viene, en una serie de metáforas abstractas, entre los llamados de la carne y del espíritu. Un sensualismo contenido por las experiencias de su educación junto a religiosos, que oscila entre la culpa y el libertinaje; la desazón de quien peca asistido por una lucidez que solo ofrece la total libertad de actuar en asuntos amorosos.

A partir de *Cinco elegías* [1943] el ojo y la imaginación del poeta transforman los fenómenos para ofrecernos una idea original y única de ellos; poemas menos literarios y más coloquiales, y aun cuando abunde en expresiones prosaicas, la fuerza y economía de las formas enriquecen el ritmo. El volumen situó definitivamente a De Morães en el ámbito de lo cotidiano. Había hecho un viaje al nordeste de Brasil en compañía de Waldo Frank, y al descubrir la extrema miseria en que vivían sus compatriotas, junto a Tati, su primera mujer, ingresó al partido comunista. En el prólogo dice que sus dos tendencias anteriores se fusionaron en la búsqueda de una sintaxis propia, permitiéndole liberarse de las concepciones y prejuicios de clase. Luego, con *Poemas, sonetos e baladas* [1946], *Novos poemas* [1959] y *Para viver um grande amor* [1962] dio nueva vida a modelos antiguos hablando de las vicisitudes del amor, con una idea donde amar es definitivamente la unión física de hombres y mujeres.

*Ante todo, a mi amor estaré atento
antes, y con tal celo, y siempre, y tanto
que aún delante del mayor encanto
con él se encante más mi pensamiento.
Yo lo quiero vivir cada momento*

*y en su loor he de esparcir mi canto
reír mi risa y derramar mi llanto
a su pesar o su contentamiento.
Y así, cuando después venga y me busque
tal vez la muerte, angustia de quien vive
tal vez la soledad, fin de quien ama
pueda decirme del amor [que tuve]:
que no sea inmortal puesto que es llama
pero sea infinito mientras dure.*

[Soneto de fidelidade]

Sus sonetos son algunos de los más hermosos escritos en portugués. En *Soneto da separação*, por ejemplo, combina la forma clásica del género con un lenguaje de gran intensidad emocional y musicalidad. Adopta la estructura tradicional de dos cuartetos y dos tercetos, con versos de diez sílabas y un esquema de rimas propio de la tradición portuguesa. Esta elección contrasta con el tema: la irrupción súbita del caos sentimental. La repetición, el paralelismo, las antítesis, la musicalidad y las imágenes de gran poder simbólico convierten un episodio íntimo —la ruptura amorosa— en una experiencia de alcance universal.

*De repente la risa se hizo llanto
tan silencioso y gris como la bruma,
y de las bocas juntas se hizo espuma,
y de las manos juntas se hizo espanto.
De repente la calma se hizo viento
que apagó del mirar la última llama;*

*se hizo de la pasión presentimiento
y del momento inmóvil se hizo drama.
De repente, no más que de repente
triste se hizo el que se hiciera amante
y solitario el que contento fuera;
Se hizo el amigo próximo, distante;
se hizo la vida una aventura errante,
de repente, no más que de repente.*

Lo cotidiano y las realidades sociales brasileñas y mundiales ocuparon desde entonces su poesía. Hizo experimentaciones con sonetos, versos cortos, rondeles, decasílabos y alejandrinos, y los tonos melancólicos y las frases etéreas desaparecieron para dar paso a un estilo colorido que habla del presente y lo transitorio.

Su última poesía amplió los horizontes de sus temas hasta escribir sobre el trabajo de los hombres en las ciudades, adentrándose en los resquicios de la cotidianidad o denunciando la injusticia, social y política, como en *O operário em construção*. Sus libros en prosa fueron selecciones de crónicas matizadas con poemas, ricas en humor y ternura. Los temas van desde el fútbol hasta la cocina; la pintura hasta los viajes interplanetarios, pasando siempre por el amor, la substancia que ilumina y preside su obra.

Marcos Vinícius da Cruz de Mello Morães, “el más negro de los blancos”, nació en el barrio Gávea, nieto de un poeta, bisnieto de un historiador e hijo de una madre que tocaba el piano y cantaba valeses y foxtrots. Estudió lengua y literatura inglesa en Oxford; nombrado diplo-



Manuel Bandeira, Chico Buarque, Tom Jobim y Vinícius de Moraes

mático, vivió en Los Ángeles, -donde estudió cine con Orson Wells-, París o Roma y fue editor de revistas y periódicos literarios.

Mujeriego empedernido, casó nueve veces. Son famosas sus infidelidades y comportamientos como diplomático. *“El amor sereno significaba la muerte para él. Si no vivía en una permanente euforia amorosa entraba en depresión. Sufría lo que los psicólogos actuales denominan bipolaridad”*, dice uno de sus biógrafos. No aguantaba las seriedades del protocolo de las embajadas y los consulados. Cuentan que cuando no estaba de humor para ponerse el traje y la corbata e ir a trabajar, despachaba y recibía en calzoncillos. En París, *Le Bar Anglais* servía de oficina o descendía a los infiernos del whisky y los romances furtivos, como el que mantuvo con Marlene Dietrich. Murió en una bañera de su casa a los sesenta y siete años con un cigarro y un vaso de escocés en la mano.

Amigo de Neruda, Piazzola, Ungaretti o Sartre, su casa era una fiesta donde al final de sus días pensó hacer un fandango bajo el lema Vat 69, porque la palabra en portugués significa vate. Poeta, que para él era un estado de ánimo donde la tristeza y la felicidad van por caminos paralelos, que se juntan una vez nos acercamos a la muerte. Su postrimer libro, que permanece inédito, se titula: *Roteiro Lírico e Sentimental da Cidade de Sao Sebastiao do Río de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Morães*. [HAT]



Pablo Neruda y Vinicius

Mi patria

Mi patria es como si no fuese, es íntima
dulzura y ganas de llorar; una niña durmiendo
es mi patria. Por eso, en el exilio,
mientras ayudo a dormir a mi hijo,
lloro nostalgias de mi patria.

Si me preguntaran qué es mi patria, diría:
no sé. Realmente, no sé
ni el cómo ni el porqué ni el cuándo de mi patria.
Pero sé que mi patria es la luz, la sal y el agua
que elaboran y disuelven mi dolor
en prolongadas lágrimas amargas.

Deseos de besar los ojos de mi patria,
de arrullarla, de pasarle la mano por los cabellos...
Deseos de cambiar los colores
tan feos del vestido (auriverde)
de mi patria, de mi patria sin zapatos
y sin medias, patria mía,
pobrecita.

Porque te amo tanto, patria mía, es que no tengo
patria, yo, simiente nacida del viento,
yo, que ni voy ni vengo, yo, que permanezco
en contacto con el dolor del tiempo, yo, elemento
de enlace entre la acción y el pensamiento,
yo, hilo invisible en el espacio de todos los adioses,
yo, el descreído.

Te llevo, sin embargo, en mí como un gemido
de flor, como un amor muerto
al que se juró; te llevo en todo aquello
que me hace sentir mal en esta sala extranjera
con los leños ardiendo en la estufa.

Ah, patria mía, recuerdo una noche en el Maine,
Nueva Inglaterra, cuando todo se volvió infinito
y yo vi alfa y beta de centauro escalar
la montaña hasta el cielo.
Muchos me sorprendieron parado
en el campo sin luz
a la espera de la Cruz del Sur,
que conocía; pero amaneció.
Fuente de miel, animal triste, patria mía
amada, idolatrada, salve, salve.
¡Qué esperanza más dulce encadenada!
¡Oh, no poder decirte: espera,
que tu hijo no tarda!

Quiero volver a verte, patria mía, y para
volver a verte me olvidé de todo;
fui ciego, mutilado, sordo, mudo;
miré mi muerte humilde cara a cara,
rompí poemas, mujeres, horizontes,
me quedé simple, y olvidé los hombres.
Patria mía... mi patria no es flor ni ostenta
lábaro, no, mi patria es desolación
de caminos, tierra sedienta
y playa blanca, mi patria es el gran río secular
que bebe nubes, come tierra
y orina mar.



Orson Wells y Vinicius

Pero lo más lindo que tiene mi patria
es su ardor, su querer-bien, un bien,
un libertas quae sera tamen
que yo traduje un día en examen escrito:
libera y lo serás también,
y lo repito.

Pongo el oído al viento y escucho la brisa
que juega en tus cabellos y te alisa,
patria mía, y perfuma tu suelo...
¡Qué deseos me dan de adormecerme
sobre tus dulces montes, patria mía,
atento al hambre de tus entrañas
y al batuque de tu corazón.
No diré tu nombre, patria mía.
Tu nombre es patria, patriecita;
no rima con madre gentil.
Vives en mí como una hija, como
una isla de ternura: isla
Brasil, tal vez.

Ahora llamaré a la alondra amiga
y le diré que pida al ruiseñor del día,
que le pida al sabiá,
que te lleve muy pronto este avigrama:
*«Patria mía, recuerdos de quien te ama...
Vinícius de Morães.»*

Soneto de la mujer al sol

Una mujer al sol es todo mi deseo.
Viene del mar, desnuda, con los brazos en cruz,
y la flor de los labios abierta para el beso,
y en la piel, refulgente, el polen de la luz.
Una hermosa mujer, los senos en reposo
y caliente de sol, nada más se precisa.
El vientre terso, el pelo húmedo, y una sonrisa
en la flor de los labios abierta para el gozo.
Una mujer al sol sobre quien yo me arroje
y a quien beba y me muerda
y con quien me lamente
y que al someterse se enfurezca y solloce,
e intente rechazarme y que, al sentirme ausente,
me busque nuevamente y se quede a dormir
cuando yo, apaciguado, me disponga a partir.

Mensaje a la poesía

No puedo.
No es posible.
Díganle que es totalmente imposible.
Ahora no puede ser.
Es imposible.
No puedo.
Díganle que estoy tristísimo,
pero esta noche no puedo ir a su encuentro.
Cuéntele que hay millones
de cuerpos por enterrar.
Muchas ciudades por reconstruir,
mucha pobreza en el mundo;
Cuéntele que,
en alguna parte del mundo,
una criatura llora y las mujeres están volviéndose
locas y hay legiones de ellas que torturan
la nostalgia de sus hombres;
cuéntele que hay un vacío
en los ojos de los parias,
cuya inanición es extrema;
cuéntele que la vergüenza, la deshonra,
el suicidio rondan el hogar
y que se quiere reconquistar la vida.

Soneto

Esa mujer que se arroja fría
y lúbrica en los brazos, y a sus senos.
Me aprieta, me besa y balbucea
versos, rezos a Dios, votos obscenos.

Esa mujer, flor de melancolía
que ríe de mis pálidos recelos,
la única entre todas a quien di
caricias que jamás a otra daría.

Esa mujer que a cada amor proclama
la miseria y grandeza de quien ama
y feliz de mis dientes guarda huella.

¡Un mundo, esa mujer! Es una yegua
quizás, pero en el marco de una cama
nunca mujer alguna fue tan bella.

Soneto del amigo

En fin, después de tanto error pasado,
tantas represalias, tanto peligro,
resurge en otro el viejo amigo
nunca perdido, siempre reencontrado.

Es bueno sentarlo nuevamente al lado
con ojos que contienen la mirada antigua
siempre conmigo un poco atribulado
y como siempre singular conmigo.

Un bicho igual a mí, simple y humano
sabiendo moverse y conmovearse
y a disfrazar con mi propio engaño.

El amigo: un ser que la vida no explica
que sólo se va al ver otro nacer
y el espejo de mi alma multiplica.

A un pajarito

¿Para qué has venido
a mi ventana
a meter las narices?
Si es por un verso,
ya no soy poeta,
¡estoy tan feliz!
Si es por una prosa,
no soy Anchieta
ni vengo de Asís.

¡Deja de inventarte historias,
lárgate de aquí!

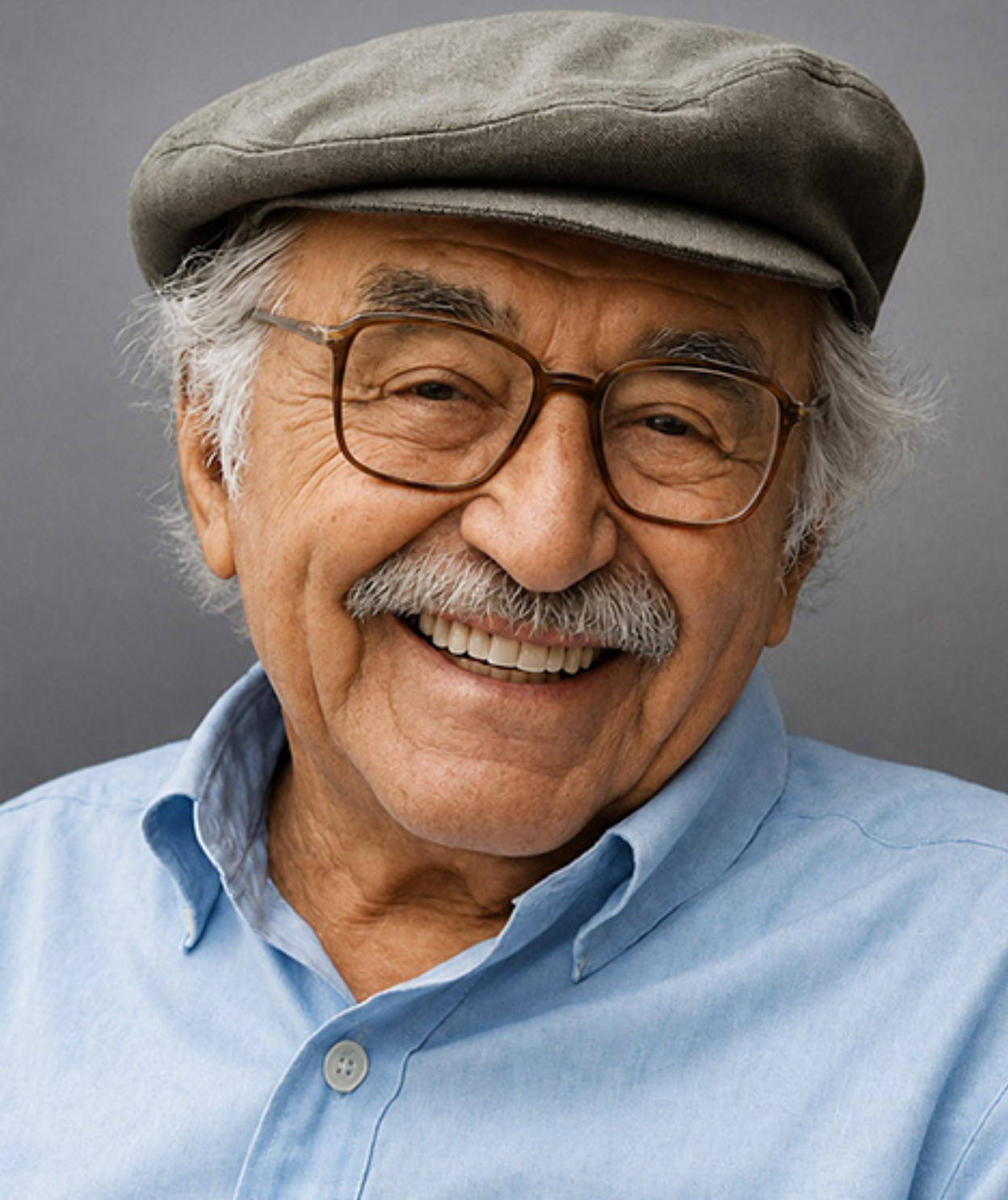
MANOEL DE BARROS

A finales de dos mil veinte, incendios incontrolables consumieron cerca de veintitrés mil kilómetros cuadrados de la vegetación y la fauna del más grande humedal tropical del mundo, hogar de miles de especies de mariposas, insectos, jaguares, anacondas, yacarés, nutrias, tapires, guacamayas, búfalos y otros seres innumerables.

Conocido como El Pantanal, cubre amplias extensiones del centro oeste de Brasil, en los estados Mato Grosso y Mato Grosso do Sul, Alto Paraguay en Paraguay y el Chaco, en Bolivia. Se cree que alberga unas 656 especies de aves, 159 de mamíferos, 325 de peces, 98 de reptiles, 53 de anfibios y más de 3.500 de plantas, siendo hogar de unos cien millones de caimanes, alimento del felino más grande de este nuestro mundo.

Fue explorada durante el siglo XVI por españoles y aventureros como Laguna de los Xarayes, “.. porque entran muchos ríos de las vertientes de los Andes, que salen de las Provincias de los Charcas y Cuzco, por donde entra otro brazo caudaloso que se comunica con el San Juan de las Amazonas” y Antonio de Herrera y Alvar Núñez Cabeza de Vaca creyeron en el corazón de Sudamérica, donde existió, ciertamente, un gran lago habitado por indios poseedores de oro y plata.

Dos siglos más tarde, los jesuitas sostuvieron que al in-



terior de esa grande laguna había una Isla de los Orejones, poblada de naturales de buena voluntad que llevaban las ternillas taponadas con “ruedecillas de madera” o “puntas de mate”; de tierras tan fértiles que producía uvas, peras y aceitunas; vegetales desobedientes al clima de la región. En el XVIII los bandeirantes avanzaron más allá del límite impuesto en el Tratado de Tordesillas (1494) y al llegar a la planicie inundable del Alto Río Paraguay, la denominaron “Pantanal”.

Escasamente poblado, su densidad crece en las tierras altas como en Cuiabá, capital de Mato Grosso, donde los ranchos ganaderos son la industria más importante al lado de los cultivos de caña de azúcar, maíz, arroz, mandioca, soya y la minería de diamantes, oro, hierro, gas natural y manganeso, y el turismo, que a pesar de ello más del ochenta y cinco por ciento de su cobertura vegetal originaria permanece, influyendo en las frondosas áreas junto de sus ríos.

Fue en este lugar de encantamiento donde nació, vivió y murió Manoel (Wenceslao Leite) de Barros [Cuiabá, 1916 - 2014], cuyas visiones y lenguajes hicieron de su obra una de las más sorprendentes, entre las lenguas líricas de occidente y del Brasil, cuyo “*pendant*” es Guimarães Rosa, el escaldo de Gran Sertón Veredas.

Aun cuando nació en un medio citadino, pasó su infancia en las inmensas soledades del Platanal: los ríos, los animales, las lluvias, el barro y el silencio fueron el paisaje y el suelo real de su formación infantil, jugando con insec-

tos, lagartijas, piedras y objetos abandonados. Antes de aprender a leer y escribir aprendió a mirar, creando en él una complicidad entre el mundo natural y su conciencia y aprehendiendo un concepto del tiempo que solo los hombres y mujeres que crecen aislados perciben. *“Soy hijo y nieto de portugueses vagabundos y melancólicos. Mi infancia la pasé en el suelo entre árboles y bichos”*, dijo. Luego sostuvo que aprendió más de los animales y las cosas que de las personas, y que esa experiencia fue decisiva para su escritura y su manera de estar en el mundo.

A los ocho años fue enviado a un internado en Campo Grande. Luego se trasladó a Río de Janeiro, donde completó los estudios secundarios y se graduó en Derecho en 1941. Vivió entonces una etapa relativamente cosmopolita, frecuentando bibliotecas, interesándose por el cine, la pintura y la política, y viajando por América del Sur, Europa y Estados Unidos. En esos años tuvo una breve militancia comunista, que le acarreó problemas durante el Estado Novo de Getúlio Vargas.

Aunque obtuvo el título de abogado, nunca ejerció. Tras casarse con Stella dos Santos Cruz y formar una familia, regresó al centro-oeste brasileño. En 1958 heredó una *“Fazenda”* en el Pantanal y se dedicó a la ganadería. Ese período fue central en su vida. Pasó una década sin escribir, ocupado en cercar terrenos, construir casas, cuidar el ganado, montar a caballo, resolver problemas prácticos de supervivencia. Vivía aislado, sin radio ni televisión, con vecinos a kilómetros de distancia. Una vida dura, porque como dijo en más de una ocasión, la

poesía verdadera no da para comer, mientras el trabajo rural da sustento y satisfacciones. “El ganado me dio independencia. Nunca dependí de premios, de editores, ni de favores.” Ese, quizás, fue el motivo de su alejamiento de los circuitos culturales.

Entrado en la madurez se trasladó a Campo Grande, la otra capital de Mato Grosso al sur, llevando su vida con discreción y alejado de protagonismos. Ocupaba una suerte de oficina, o “lugar para ser inútil”, donde soportaba una inercia de lecturas, revisión de papeles y ejercicios de pensamientos sin finalidad alguna. Rehuía entrevistas, actos públicos y explicaciones teóricas. Su vida social fue nula y durante años, hasta bien entrado en la senectud, fue un poeta desconocido aun cuando no ignorado.

En la ancianidad, su vida se hizo más frágil. Dos de sus hijos murieron antes que él apresurando su retraining. Con la salud debilitada, pasó sus últimos años en casa, con movilidad reducida, cuidado por su esposa y su familia. No hablaba ni escribía; pasaba largos períodos inactivo, mirando el techo, habitando la memoria más que el presente. Supo entonces en qué consistía la gloria, pero siguió callando, observando apenas y aferrado a sus ritos domésticos.

De Barros publicó catorce libros de poemas, varios de ellos con títulos que delataban su estética y preocupaciones metafísicas: *Poemas concebidos sin pecado* [1937]; *Rostro inmóvil* [1956]; *Compendio para el uso de las aves* [1966]; *Arreglos para silbar* [1985]; *Libros de las pre-cosas* [1989]; *El*

guardián de las aguas [1989]; *Concierto al aire libre para solos de aves*; *El libro de las ignorancias* [1993] o *Libro sobre la nada* [1996], que venían, desde los años posteriores de la Semana de Arte Moderno 1922, atrayendo la atención de los críticos de libros por su dicción única, concentrada en la captación de los asuntos y cosas de la vida cotidiana, así no encajara en los cánones que la tradición identificaba como materia de la poesía.

Como se sabe, en diversas cosmogonías antiguas — desde el relato bíblico del Génesis hasta mitologías del Cercano Oriente y elaboraciones filosóficas griegas — la palabra no cumple sólo una función meramente descriptiva, sino generativa: decir es hacer existir. En el prólogo del Evangelio de Juan se recoge y resignifica esta concepción mítica al añadirle una cohesión ontológica inédita: el Lógos no solo actúa como instrumento creador, sino que es principio eterno, anterior a toda temporalidad y es consustancial a Dios. De este modo, el cristianismo no introduce ex nihilo la idea de la palabra creadora, sino que la radicaliza, transformando un principio simbólico o impersonal en una realidad ontológica que funda el ser y el sentido del mundo. La creación, así entendida, no procede del caos ni de la violencia, sino de una racionalidad expresiva que hace del lenguaje el punto de encuentro entre lo divino y lo creado.

Eso fue lo que de Barros pretendió con su poesía, crear desde la inutilidad, desde la nada, un mundo, porque como dijo Borges, la poesía no descubre ni ilumina nada, el acto de componer agrega al mundo seres y sentimientos

que no existían; el poeta como demiurgo, el poeta Dios. En *Canción de la visión de Poemas rupestres* su poética se delata en totalidad:

*Habiendo vivido muchos años
en la maleza,
como un pájaro,
el niño adquirió
la mirada de un pájaro;
contrajo una visión como la de una fuente.
De modo que veía las cosas
como ven los pájaros.
Todas las cosas sin nombre.
Agua aún no era la palabra agua.
Piedra aún no era la palabra piedra.
Y así sucesivamente.
Las palabras estaban libres de gramática y
podían estar en cualquier posición.
De modo que el niño pudiera inaugurar.
Podía dar a las piedras las costumbres de las flores.
Podía dar a la canción la forma del sol.
Y, si quería caber dentro de una abeja,
solo tenía que abrir la palabra abeja
y entrar en ella.
Como si fuera la infancia del lenguaje.*

Manuel de Barros creyó, como Agustín de Hipona, que las palabras, como tantas otras cosas de este mundo, existían para ser disfrutadas y eran un placer en sí mismas. Otra vez, como en Borges y Guimarães Rosa, el encadenamiento de palabras, el cuento, el poema y el discurso,

conducen a un juego del pensamiento que puede ser útil o inútil, de acuerdo si son presente o recuerdo.

La palabra puede ser animal, vegetal, mineral, o nostalgia del mundo perdido para siempre, de los años cuando solo la palabra hace que lo creado perdure sea un fósil de lo etéreo y no un engendro de la historia.

Por ello los insectos que se arrastran, los árboles que vuelan y cantan, el día que duerme antes o las ranas que se tragan los amaneceres son imágenes que transmiten revelaciones que solo la imagen y las metáforas hacen visibles para que, al moverse dentro del poema, el lector o el cantor, se sorprenda con la encarnación del espíritu.

Estos ejercicios de metalenguaje hacen que lo comunicado por el poeta sea tan inefable que hace desaparecer el mundo real y palpable; que todo aquello mencionado se desintegre y descomponga. Cantar y leer en la partitura de ese canto es ingresar en el envés de las cosas, transgredíendolas. Un cosmos que emerge armonioso porque emana de la poesía misma, de esa música verbal que resuena y sintoniza en nosotros y permanece. Nos hace cómplices del encanto que evoca. Seres, cosas y sentimientos abandonan su existencia ordinaria hacia lo indefinible, y lo que conocemos, cambia mágicamente de valor.

*Uso de palabras para reunir mis silencios.
No me gustan las palabras
cansadas de informar.
Tengo más respeto*

*por los que viven boca abajo en la tierra,
como el agua, la piedra, la rana.
Entiendo bien el acento de las aguas.
Respeto las cosas
y los seres sin importancia.
Valoro más a los insectos que a los aviones.
Valoro más la velocidad de las tortugas que la de los misiles.
Tengo esta lentitud congénita.
Nací para que me gusten los pájaros.
Tengo una abundancia de felicidad por eso.
Mi patio trasero es más grande que el mundo.
Soy un recolector de desechos:
amo las sobras como buenas moscas.
Ojalá mi voz tuviera la forma de una canción.
Porque no soy del mundo de las computadoras:
soy del mundo de la invención.
Solo uso palabras para componer mis silencios.*

[El recolector de residuos]

Manuel de Barros falleció a los noventa y siete años en el Hospital de Campo Grande cuando iba a ser sometido a un intervención para eliminar una obstrucción intestinal. Su huesos permanecen en el cementerio de Parque das Primavera. Dos escuelas de samba hicieron homenajes en su memoria y en ambos, fueron coronados campeones.

Soberanía

Aquel día, en medio de la cena,
conté que había intentado
asir la cola del viento
– pero el culo del viento
resbalaba y no pude atraparlo.
Tendría siete años.
Mamá sonrió cariñosamente y no dijo nada.
Mis hermanos rieron a carcajadas burlándose.
Mi papá quedó preocupado
y dijo que yo había tenido
un desvarío de la imaginación.
Y que esos desvaríos
se acabarían con el estudio.
Y me mandó a estudiar libros.
Vine. Después leí algunos tomos
que había en la biblioteca del colegio.
Y me puse a estudiar con determinación.
Aprendí la teoría de las ideas y de la razón pura.
Especulé con los filósofos y llegué a los eruditos.
A los hombres de gran saber.
Encontré que los eruditos en sus altas
abstracciones se olvidaban de las cosas
simples del mundo.
Fue ahí que encontré a Einstein
(él mismo – Alberto Einstein).

Que me enseñó esta frase: La imaginación es
más importante que el saber.
¡Quedé elevado! E hice una broma.
Puse un poco de inocencia en la erudición.
Y salió bien. Mi ojo comenzó a ver de
nuevo las pobres cosas del suelo meadas de rocío.
Y vi a las mariposas. Y medité sobre las mariposas.
Vi que ellas dominan lo más leve sin precisar tener
ningún motor en el cuerpo.
(¡Esa ingeniería de Dios!).
Y vi que ellas pueden posarse en las flores
y en las piedras sin lastimarse las propias alas.
Y vi que el hombre no tiene soberanía
ni para ser un benteveo.

[José Ioskyn]

Melenudo

Cuando mi abuela me recibió en las vacaciones,
me presentó a sus amigos: este es mi nieto.
Fue a estudiar a Río y volvió de ateo.
Dijo que volví de ateo.
Aquella preposición desubicada
me disfrazaba de ateo.
Como quien dijera en Carnaval:
aquel chico está disfrazado de payaso.
Mi abuela entendía de regímenes verbales.
Hablaban en serio. Pero todo el mundo se rio.
Porque aquella preposición desubicada
podía hacer de una información un chiste.
Y lo hizo. Y todavía más: creo
que buscar la belleza en las palabras
es una solemnidad de amor.
Y puede ser un instrumento para reír.
Una vez, en medio de un partido,
un chico gritó: deselimina a ese, Melenudo.
Yo no deseliminé a nadie.
Pero aquel verbo nuevo trajo un perfume
de poesía a nuestra cuadra.
Aprendí en esas vacaciones a jugar con palabras
más que a trabajar con ellas.
Comencé a no gustar de la palabra encajonada.
Aquella que no puede cambiar de lugar.

Aprendí a gustar de las palabras más por cómo
suenan que por lo que informan.

Después escuché a un vaquero
cantar con nostalgia:

Ay, morena,
no me escribas
que no sé leer.

Aquello antepuesto al verbo leer, en mi oír,
ampliaba la soledad del vaquero.

[José Ioskyn]

Mosca colgada

Una mosca colgada en la vera de un rebosadero
me parece más importante que una joya pendiente.

Los pequeños envoltorios para
momias de pajaritos
que los antiguos egipcios hacían me parecen
más importantes que el sarcófago de Tutankamón.

El hombre que dejó la vida por sentirse una cloaca
me parece más importante que
una Central Nuclear.

Es decir, el culo de una hormiga es también
mucho más importante que una Central Nuclear.

Las cosas que no tienen dimensiones son
muy importantes.

Así que el pájaro tu-yo-yu es más
importante por sus
pronombres que por su tamaño al crecer.

Es en lo ínfimo que yo veo la exuberancia.

[Adriandos Delima]

HILDA HILST

La obra de Hilda Hilst (Jaú, 1930–2004) es una de las empresas más vivas y notables de la literatura brasileña del siglo XX. Aunque incursionó en la narrativa y el teatro, fue en la poesía donde su voz alcanzó una densidad única. En ella, el erotismo no fue un lema accesorio ni un recurso insurgente, sino vía de conocimiento e interrogación metafísica. Cuerpo, deseo, lenguaje y divinidad se entrelazan en una escritura que concibe el eros como experiencia límite, capaz de conducir a la revelación como al abismo. Lejos de la provocación, el deseo impulsa la escritura y conecta el cuerpo con las preguntas últimas de la existencia. En sus versos, eros no libera ni redime: hiere, expone, revela.

Ubicada en el corazón del estado de São Paulo, Jaú, el lugar donde vino a la vida, florecía entonces como un teatro de contrastes, donde el boato del “oro verde” y sus cafetales, se resistían a desaparecer. En aquellos años, la urbe vibraba con la hazaña del aviador João Ribeiro de Barros, cuyo regreso triunfal tras cruzar el Atlántico introdujo un orgullo moderno en una sociedad que se desplazaba al ritmo de las locomotoras. Mientras el humo de los trenes se disipaba entre los horizontes de la tierra roja, las tertulias, en los caserones de estilo Art Nouveau, crearon una identidad donde la industrialización no opacó el gusto por las artes y la poesía, convirtiendo a Jaú en refugio de bohemios y pensadores.



Hija del empresario cafetero Apolônio de Almeida Prado Hilst y de Benecilda Vaz Cardoso, al separarse sus padres dos años después de su nacimiento, su madre la llevó a vivir a Santos, junto a uno de sus hijos del primer matrimonio. Su padre, intelectual culto e insaciable lector, padeció graves trastornos mentales, víctima de esquizofrenia paranoide, pasando difusos períodos en hospitales psiquiátricos. La figura paterna —brillante y fracturada— dejó una huella decisiva en la sensibilidad de Hilst, y retorna de múltiples formas en su poesía, ya como desdoblamiento de la conciencia, diálogo con voces interiores, o cercanía entre lucidez y delirio. Desde muy joven, la poeta convivió con la idea de que la razón es frágil y que el lenguaje puede ser refugio o amenaza.

Estudió, reclusa, en un colegio de monjas en São Paulo. Al final de su adolescencia comenzó a estudiar derecho y conoció a Lygia Fagundes Tellez, renunciando a la carrera por encontrarla incompatible con su estilo de vida. Más importante que la formación jurídica fue su intensa educación literaria y filosófica, la lectura de los clásicos, de la mística cristiana, de la poesía moderna europea y a Sartre y Camus, cuando el existencialismo francés era lectura casi obligatoria en los círculos universitarios y literarios brasileños. Esta formación autodidacta y exigente contribuyó a forjar una concepción de la poesía como experiencia límite y como forma de conocimiento. Para Hilst, escribir no era un adorno cultural ni un ejercicio estético, sino un acto de riesgo: la poesía debía tocar aquello que no puede decirse sin costo.

El Golpe de Estado de 1964, que instauró en Brasil una dictadura militar dilatada hasta 1985, tuvo un impacto profundo y contradictorio sobre la vida cultural del país. La censura, las persecuciones políticas, el exilio y la prisión de artistas, escritores, músicos y cineastas limitaron la libertad de expresión e intentaron imponer una cultura “ordenada” y despolitizada, alineada con los valores del régimen. Ese clima represivo generó respuestas creativas de gran simbolismo: surgieron formas de resistencia en la música popular, el teatro político, el Cinema Novo y en la literatura alegórica y experimental, que recurrieron a la metáfora, la ironía y la ambigüedad para eludir la censura. Así, la dictadura no solo silenció voces, sino que también moldeó una vanguardia marcada por la tensión entre represión y creatividad crítica. Fue en esos años cuando Hilst publicó *Trajetória poética do Ser* (1967), *Amado Hilst* (1969) o *Fluxo-floema* (1970).

A comienzos de la década de los sesenta Hilda conoció a Dante Casarini, un escultor que sería su cónyuge y con él, se estableció en la Fazenda São José, en Campinas, propiedad de su madre, donde erigió la Casa do Sol, solar donde moró hasta su muerte. Este retiro voluntario, no sabemos si por huir de los efectos de la tiranía o porque en verdad su alma estaba reclusa en sí misma, tampoco fue aislamiento intelectual, sino una forma de independencia frente a los circuitos literarios. Desde allí, Hilst desarrolló una obra poética obsesiva, fiel a la idea de que el poema es una interrogación absoluta sobre el ser, el deseo, la muerte y Dios. En diversas entrevistas sostuvo que la poesía no existe para tranquilizar al lector, sino

para inquietarlo, para llevarlo al borde de lo insoportable. Esta concepción explica la intensidad de su escritura y la incomodidad que excitó durante décadas.

“Me encerré en esta casa a los 33 años para crear una obra literaria. Fue en el auge de mi belleza. Renegué de mi agitada vida social, enamorados, familia, todo. Fue una actitud radical. Me entregue por entero” dice en una entrevista, y continúa: “Cuando era joven ya escribía bien. Los críticos decían que no era posible que una mujer bella y joven escribiera de esa forma. Ahora que estoy vieja y fea, dicen que mis textos son de difícil acceso, que soy una loca”. Y refiriéndose a su vida cotidiana: “Luego de despertar, me mantenía atada a la máquina de escribir. Solo me liberaba para salir de allí después de escribir mínimo quinientas palabras. Algunos días eran terribles porque no conseguía escribir y salía del cuarto solo al final de la tarde, para jugar con mis perros”.

Entrada en la madurez de los medios siglos, se dedicó, como un Henry Miller o Anais Nin, o quizás imitándoles, a componer libros obscenos, eróticos, lúdicos y pornográficos que le hicieron muy conocida y por lo cual recibió laureles, pero no acrecentaron sus ventas. En esas narraciones *O caderno rosa de Lori Lamby* [1990]; *Contos d’escárnio / Textos grotescos* [1990]; *Cartas de um sedutor* [1991] y *A obscena senhora D* [1982] y piezas de teatro, el erotismo y la pornografía se emplean como formas de provocación contra la moral burguesa, el mercado cultural y la domesticación del deseo, reivindicando la autonomía del individuo y la voz femenina. Lo obsceno adquiere valor moral mediante la sátira, la profecía distópica y la denun-

cia del poder, la alienación y la violencia estructural de la sociedad contemporánea. En la dimensión espiritual, la obscenidad se manifiesta en la figura del místico y del héroe trágico que desafía el racionalismo moderno y cuestiona, desde la desesperación o la blasfemia, el sentido de la existencia y la indiferencia de Dios. Sin embargo, siendo una celebridad como pornógrafa y poeta en Brasil, su obra apenas se ha traducido al inglés y francés y continúa inédita en castellano. Hilst se manifestaba en público a favor de la libertad femenina y detestaba que la llamaran poetisa, *“porque la palabra estaba desmoralizada y una escritora seria, debe ser considerada poeta”*.

Desde sus primeros libros: *Presságio, Balada de Alzira, Balada do festival* y *Roteiro do Silêncio*, publicados en la década de los cincuenta del siglo pasado, Hilst concibió la poesía, como he dicho, como una empresa donde el placer y la sexualidad fueran una forma de resistencia que expresara, en libertad, el deseo de cuerpos, masculinos o femeninos, exentos de pudor y timidez:

XIV

*Fui monja vestida de negro en un laberinto azul.
Antes del Ser había un hombre consciente destruyendo
el lirismo descuidado de las madrugadas.
Estaba presente en las conversaciones de los bares,
historias solitarias. Estaba presente en la fusión
de los hombres mediocres y los hombres sin color.
En azul y negro vi el esbozo de un caso triste,
ese loco buscando las manos.
Las manos que había dejado sobre*

*alguna mesa de mármol azulado
en algún laberinto azul.
Caminé tanto por pasillos vacíos
que en mis llagas no hay pies.
Monja inconsciente vestida de negro,
tu cabello estaba hecho de conchas,
tu velo de redes del mar.
Entre los dedos tenías cuentas de colores.
Pero había un hombre consciente
destruyendo el lirismo de tus madrugadas.
Murió el mundo de las monjas.
Murió el mundo de las manos.
Soy una loca desfigurada buscando manos
sumergidas en azul.
Estoy casi muerta
en el descanso estéril del color negro.*

[Presságio]

Formada en la filosofía y la literatura europeas, su lirismo inicial se define por un tono de fuerte carga existencial, donde ya aparece una pregunta insistente por el sentido de la vida, el sufrimiento y la presencia — o ausencia — de Dios. A diferencia de la poesía confesional o sentimental, la de Hilst es una poesía de combate: el poema no consuela, interroga.

Con el paso del tiempo, esta búsqueda se hizo más intensa y arriesgada. En libros como *Júbilo, memória, novi-ciado da paixão* [1974], *Cantares de perda e predileção* [1983] y *Da morte. Odes mínimas* [1980], la poeta construye una

voz que oscila entre la súplica y la acusación, entre el canto amoroso y la blasfemia. El poema se convierte en un espacio de tensión constante, donde ninguna respuesta es definitiva y donde el lenguaje parece siempre al borde de su propia destrucción.

En estos poemas el cuerpo aparece como un territorio de experiencia extrema, atravesado por el deseo, el dolor y la conciencia de la muerte. Aquí el acto erótico no es simple celebración del placer, sino una forma de conocimiento que expone la fragilidad del ser y la violencia del existir. En este sentido, su erotismo mantiene una relación oscura con lo sagrado. Dios es una presencia constante en sus versos, pero no como figura pacificadora, sino como interlocutor conflictivo. El deseo sexual se convierte en una manera de alcanzar —o desafiar— lo divino. El cuerpo desea a Dios del mismo modo en que desea a otro cuerpo: con urgencia, con rabia, con desesperación. Esta fusión entre erotismo y mística sitúa a Hilst en una tradición que recuerda a los grandes místicos, pero invertida y modernizada: aquí no hay renuncia al cuerpo, sino afirmación radical de su potencia.

V

*Existe la noche y la oscuridad.
La noche es el corazón invisible de Dios,
ese que por pudor ya no busco.
La oscuridad es cuando te alejas
o dices que viajas, y un sol de hielo
me petrifica el rostro
y me libera de la fidelidad
y la conjura.*

*El deseo, el de la carne,
no me causa pavora.
Así como me llegó,
tampoco me abruma.
¿Sabes por qué?
Porque luché con Aquel,
y tampoco fui su lacaya.*

[Do Desejo]

La relación poesía y erotismo se revela en el uso del lenguaje. Los poemas avanzan hacia el exceso verbal, la repetición obsesiva, el quiebre sintáctico. El lenguaje se erotiza: nombra, roza, penetra, pero también falla. La imposibilidad de enunciar plenamente el deseo o a Dios, se convierte en el dínamo del poema. Este uso del lenguaje explica por qué su poesía fue considerada hermética e incómoda. El lector no encuentra imágenes apacibles ni ritmos tranquilizadores, sino una voz que exige atención y entrega. El erotismo, lejos de facilitar la lectura, la vuelve más tensa: obliga a confrontar la materialidad del cuerpo y la precariedad de las palabras.

La dimensión erótica de esta poesía es enunciada por una voz que no se somete a las convenciones del pudor ni del rol pasivo. El deseo en sus poemas es activo, voraz, a veces violento. La mujer no es objeto del deseo, sino sujeto que desea, interroga y reclama. En este sentido, la poesía de Hilst representa una ruptura profunda con buena parte de la tradición lírica brasileña y latinoamericana. Sin embargo, reducir su escritura a una lectura feminista sería nimio. El erotismo en Hilst no se limita a una reivindicación del cuerpo femenino, sino que se proyecta como una pregunta ontológica: ¿qué significa desear?, ¿qué se busca realmente

en el otro?, ¿qué vacío intenta colmar el cuerpo? En sus poemas el erotismo está siempre cruzado por la conciencia de la muerte. Amar es acercarse al fin, tocar el límite. Esta proximidad confiere a sus poemas un tono grave, incluso cuando el lenguaje se vuelve explícito. El cuerpo deseado es también un cuerpo destinado a desaparecer, y esa certeza intensifica el deseo.

Libros como *Da morte. Odes mínimas* condensan esta visión: la muerte no es negación del eros, sino su horizonte inevitable. El poema erótico se transforma así en un canto precario, consciente de su fugacidad, pero también de su necesidad.

*Bautizarte de nuevo.
Nombrarte en un tejido de arañas.
Y en lugar de Muerte,
llamarte Malsana,
rubia,
haz de flautas,
canaleta,
lámpara,
palma, ¿por qué no?
Recrearte en unos posibles arcoíris
del alma, erigir tu nombre
y cantar tus apodos perezcos
Paja Gacela Nula Playa
¿Por qué no?*

[Oda I]
[HAT]



Me dan pena

las mujeres que ríen con los brazos
y lloran de mentira para los hombres.
Y muestran los senos antes de que se lo pidan
y mueren de placer... con los ojos cerrados.
Me da pena
el poeta hecho sólo para ser padre... y ser poeta.
Y de aquellos que duermen sobre el papel
a la espera del vocablo
y de los que hacen hijos al azar
y de los locos y del perro que pasa
y de mí... que espero la muerte
en la confusión y el miedo.

[José Ioskyn]

Vi las yeguas de la noche

Vi las yeguas de la noche galopando entre viñas
y buscando mis sueños. Eran soberbias, altas.

Algunas tenían manchas azules
y el lomo relucía igual que la noche
y las mañanas morían
bajo de sus patas encarnadas.

Las vi sorbiendo las uvas que pendían
y sus belfos eran negros y mojados.

Unísonas, resollaban.

Vi las yeguas de la noche entre los escombros
del paisaje que fui. Vi sombras, belfos y trampas.

Lazos de piedra y paja entre las alfombras
y, hondo, un pozo tragando
mi nombre y mi retrato.

Las vi tumultuosas. Intensas.

Y en una de ellas, insomne, a mí me vi.

[José Ioskyn]

Siento hastío por los hijos que van a nacer

Siento hastío
por los hijos que van a nacer.
Tendremos que explicarles
tantas cosas a tantos de ellos.
Un día me preguntarán
todo lo que alguna vez pregunté:
Mamá, ¿por qué no puedo
ver a Augusto cuando quiero?
Mamá, estuve leyendo tanto estos días
que estoy a punto de encontrar lo que quería.
La inutilidad de las palabras.
Siento hastío,
tanto hastío
por los hijos que van a nacer.
Diez, veinte, treinta años
y estarán buscando alguna cosa.
Nunca se acordarán
de aquellos que ya murieron
y buscaron tanto.
Les va a costar (¡oh, dioses!)
entender a aquellos
que se mataron.
Los hijos que van a nacer
¡Pobres!

Van a pensar que son ellos
los elegidos.
Van a pensar que tú
nunca pasaste por lo que ellos están pasando.
Los hijos que van a nacer...
Insatisfechos.
Incomprendidos.

Evocaciones para un amigo

I

Si te parezco nocturna e imperfecta
mírame de nuevo. Porque esta noche
me miré como si tú me miraras,
y era como si el agua
deseara que escapara de tu casa
que es un río deslizándose apenas,
sin tocar la orilla.

Te miré. Y hace tanto tiempo
entiendo que soy tierra. Hace tanto tiempo
espero que tu cuerpo de agua tan fraterno
se extienda sobre el mío. Pastor y navegante
mírame de nuevo. Con menos altivez
y más atento.

II

Ámame. Es tiempo todavía. Interrógame.
Y yo te diré que nuestro tiempo es ahora.
Espléndida avidez, vasta ventura.
Porque es más vasto el sueño que confecciona
hace tanto tiempo, su propia textura.
Ámame. Aunque te parezca demasiado intensa.
Demasiado intensa. Y áspera.
Y transitoria si lo repiensas.

III

Si me fuera concedido rehacer el tiempo
haría de mi rostro de parábola
red de miel, oficio de magia.
Y en aquella encantada librería
donde escasos amigos me sonreían
donde a mis ojos eras torre y trigo
Mi todo valiente de Poesía
yo te habría tomado. Fortuna, amigo,
Tan extrema y larga.
Y amante contento el amor habría sido.

IV

No me busques ahí
donde los vivos visitan
a los llamados muertos.
Búscame
dentro de las grandes aguas
en las plazas
en el fuego corazón
entre caballos, perros,
en los arrozales, en el arroyo
o junto a los pájaros
o en el reflejo
de otro alguien,
subiendo un duro camino
Piedra, semilla, sal
pasos de la vida. Búscame ahí.
Viva.

Puerco-poeta que me conoces

Puerco-poeta que me conoces,
en la ceguera, en el charco
a la espera de Tu Hambre,
permíteme una pregunta
Señor de puercos y de hombres:
¿Escuchaste acaso, o te fue familiar
un verbo que en los bajos de por aquí
mucho se oye el verbo amar?
Porque en la ceguera, en el charco
en la trama de los vocablos
en la hoja caída y enterrada
en mi axila de pelos y de carne
en esta paja que me envuelve el alma
Del verbo apenas entreví un contorno breve:
es cosa de morir y matar pero tiene
sonido de sonrisa
sangra, rompe, devora, y por eso
no me fue dado tiempo de entender el meollo.
¿Es verbo?
¿O el sobrenombre de un dios preñado de humor
en la aventura de la conquista?

FERREIRA GULLAR

Ferreira Gullar fue el nombre literario de José Ribamar Ferreria (São Luís do Maranhão, 1930-2016), el cuarto de los once hijos de Alzira Ribeiro Gullar y Newton Ferreira, vendedor de frutas, arroz y cereales. Un nombre de pila común entre los bardos de su pueblo: Ribamar Pereira, Ribamar Galiza o Ribamar Silva. Todos vates de rima y medida, que como “Periquito”, su apodo de niño, creían que sólo eran verdaderos poetas los que ya habían muerto porque, en aquel presente parnasiano que desconocía el Modernismo, nadie laboraba con un oficio de difuntos.

A sus dieciocho años, Ferreira Gullar recogió en *Um pouco acima do chão* [1949] un manojo de redondillas, endecasílabos y alejandrinos que condenó al olvido, pero cuyo último verso “*Talvez eu nasça amanhã*”, presagió el poeta que en los años cincuenta, descubriría, más allá de las playas colmadas de luz y las nubes azules del paisaje nordestino, la existencia de Alvaro Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade o Murilo Mendes, cuyos versos le llevaron a la convicción de que la literatura, para ser, debía cambiar el destino del lector; la poesía tenía que conmover el juicio del individuo y estar ligada a la vida.

Periodista y locutor de radio, en 1950 ganó con *O galo*, inspirado en un anuncio de sal de frutas, un concurso promovido por Jornal de Letras en cuyo jurado estaba Manuel Bandeira. El texto anunció la rotura definitiva con



su mocedad literaria y la toma de postura ante el estado de la poesía local donde parecían no haber llegado los ruidos de la vanguardia modernista y sobrevivía el rebuscado lenguaje sentimental sostenido en un desinterés por la política y cierta pedantería gramatical de las salas mármoreas, jarrones orientales, cuerpos delicados y retratos de los poemas de Alberto de Oliveira y Olavo Bilac.

*El gallo
inmóvil en el patio.*

*Un gallo Gallo
de impresionante cresta,
como guerrero medieval.*

*Armado contra la muerte,
con su pico
y sus espuelas,
se pasea.*

*Mide los pasos. Se detiene.
Inclina la testa coronada
y se pregunta:
- ¿qué hago yo aquí?
- ¿de qué me definiendo?*

*Camina por el patio
El cemento ignora sus pasos.*

*Un gallo son las plumas
que florecen de la carne muda,*

*el córneo pico, las rapacidades
y el ojo sin amor.
Solidez grave.
¿Qué sostiene tal arquitectura?*

*¿Sabrá que,
en el centro de su cuerpo,
crece un grito?*

*¿Cómo, sin embargo,
contener,
una vez cumplido,
el canto ineludible?*

*Ahora agita las alas,
va a morir,
curva el urgente cuello
de donde mana
el rojo canto.*

*Pero la piedra, la tarde,
y el propio feroz gallo
sobreviven al grito.*

Es inútil el canto.

*A pesar de todo,
de su porte marcial,
el gallo permanece
solo y desamparado,
en un zaguán del mundo.*

¡Pobre ave guerrera!

*Ahora en el arcano
de su cuerpo
crece otro grito;
uno que sin esas plumas
espuelas y cresta
y la mirada de odio
no sería ni ronco ni sangriento.
Un grito,
lóbrego fruto del gallo
que afuera solo es
complemento del alba.*

[Galo, galo]

El grito de un gallo es, según Gullar, metáfora del canto de un poeta. El gallo es empujado al canto por una necesidad irreprimible. Canta como si fuese a morir, o si pudiese desencadenar una alteración del mundo. Pero como ni una cosa ni la otra ocurren termina por concluir que es un acto inútil. Al final hace referencia a “otro grito”, que sueña con despojarse de cualquier relación con el cuerpo o los sentimientos del gallo, con sus plumas, espuelas, cresta y el brillo de su ojo. El gallo, como el albatros de Baudelaire, como Gullar, está fuera de lugar, rodeado de un ambiente hostil. El poeta es un mago perdido entre la ciencia y la tecnología, ahogado por el urbanismo, cuyo destino al cantar para sí es hacer bello un mundo que le condena a la soledad y el ostracismo. Cantar es agregar belleza a un mundo incompresible e infeliz, “un intento de crear alegría, de dar sentido a la realidad”.

La poesía Concreta, que surgió en Brasil a mediados de los años cincuenta, pretendió ser una vanguardia radical para transformar el poema en un objeto verbal-visual, donde el sentido brotara de la disposición gráfica, la materialidad de las palabras y sus relaciones espaciales, más que del lirismo o la fábula. Impulsada por Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari, quiso ser una poesía “científica”, internacionalista y anti retórica, pero su elitismo técnico, que impedía conciliar el rigor formal con la experiencia humana y el contexto social, y, sobre todo, la incapacidad de responder al clima político y existencial de Brasil en los años sesenta, les hundió en el olvido. La ruptura se hizo evidente cuando poetas como Ferreira Gullar abandonaron el concretismo para buscar una poesía más comunicativa y políticamente situada.

El concretismo y el neo concretismo de los hermanos Campos vivieron, como correlato histórico, la aparición de las tiranías y censuras de expresión más severas que haya conocido la cultura brasileña y como hoy sabemos, hicieron juego al poder promoviendo efectos literarios donde se extinguía la comunicación y se daba preeminencia a la experimentación, resultando en últimas una parodia del dolor que causaba el silencio de la censura. Durante al menos dos décadas, entre 1964 y 1984, la cultura y la política brasilera estuvieron sometidas a la reprensión y banalización de la vida con la colaboración de un sector dominante de la Intelligentsia.

El golpe de estado de 1964 fue ampliamente apoyado por la gran prensa [O Globo, Jornal do Brasil y Diario de

Noticias], los patronos, los latifundistas y sectores de la iglesia católica que creían que João Goulart iba camino de instaurar un gobierno similar al soviético o al chino de entonces. Los militares instauraron un régimen que conservó en la apariencia las instituciones democráticas, pero impedía a los opositores el ejercicio de los derechos políticos mediante Actos Institucionales que lentamente suplantaron la constitución. De esta manera se liquidaron las fuerzas de opositoras, se decretó la abolición de los partidos políticos, se impuso la censura a los medios de comunicación y el arresto y tortura de los disidentes.

*En la lechería la tarde se comparte
en yogures, cuajadas, vasos de leche
y mi rostro en el espejo.
Son las cuatro de la tarde, en mayo.*

*Tengo 33 años y gastritis.
Amo la vida que está llena de niños,
flores y mujeres, la vida,
ese derecho a estar en el mundo,
tener dos pies y manos, una cara,
y hambre de todo y esperanza.
Ese derecho de todos
que nada ni nadie
puede abolir o dejar.*

*¡Pero cuántos amigos presos!
Cuántos en cárceles oscuras
donde la tarde apesta a orina y terror.
Hay muchas familias sin rumbo esta tarde*

*en los suburbios de hierro y gas
donde juega irredenta la infancia de la clase obrera.*

*Aquí estoy. El espejo
no guardará la huella de este rostro,
así salga del lugar,
sí muero
o si me matan.
Estoy y no estaré, un día,
en parte alguna.
Así que, ¿qué importa?*

*La lucha común enciende la sangre
y golpea mi pecho
como patada de un recuerdo.*

[Mayo, 1964]

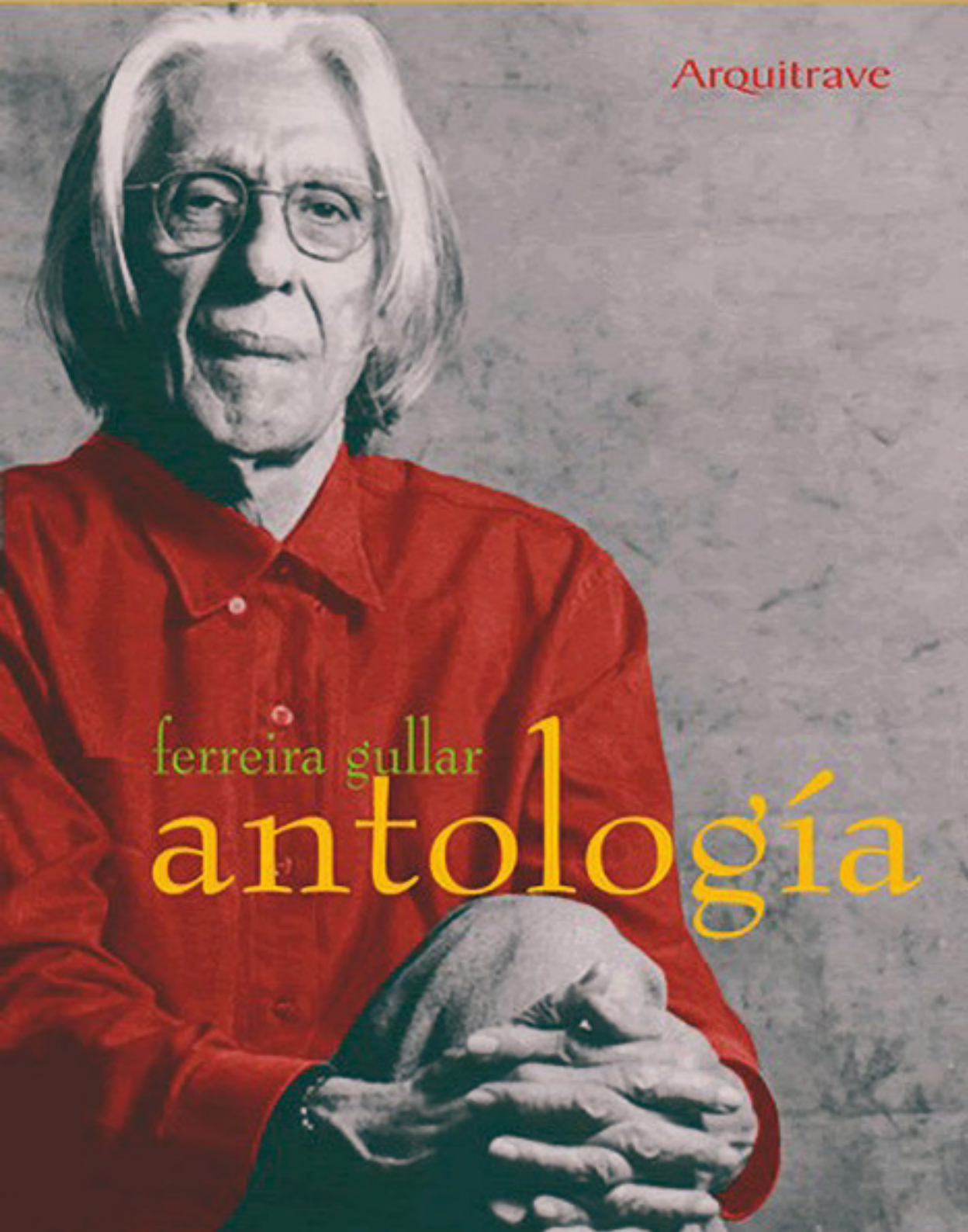
Procurando hacer una síntesis de las teorías y trabajos de Pound, Joyce, Cummings y Mallarmé, los Concretistas intentaron una interacción entre la palabra escrita y oral con la música, las artes y los medios de comunicación masiva, resultando ataduras meramente experimentales que invalidan toda comunicación personal, enajenando las palabras en su sintaxis y prosodias. El lector y el oyente de los poemas concretos no encontraban un eco de sus experiencias diarias o históricas, ni un trasunto de su vida afectiva, y menos un panorama de sus sueños y pesadillas. Como en el poema de Gullar, el poeta-gallo que canta-grita lo hace en vano porque está sólo. La canción entonces ocupó los lugares que tiranía y formalismo

vaciaron de lucha y sentido. João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Gaetano Veloso y Gilberto Gil fueron el lenitivo de esos largos años de penumbra.

“El concretismo –sostuvo Santiago Kovadloff-, fue la expresión de un grupo en el que había sido derrotada la necesidad de diálogo, la capacidad de cuestionar con sentido de la realidad histórica, y no apenas con un mero afán de captación plástica, visual de esa realidad”. “La poesía concreta ahogó el lenguaje en la banalidad, lo vació de toda trascendencia ética, dotándolo de un peso que recuerda, por su inconsistencia, la solidez de los espejismos”.

Ferreira Gullar decidió hacerse poeta, según ha contado, luego de redactar un poema para celebrar el Uno de Mayo. La maestra le dio nota alta porque consideró, a pesar de las faltas gramaticales, que la idea de celebrar el día del trabajo precisamente porque nadie trabaja, era original. Ese éxito escolar pronosticaba que podría vivir de algo distinto al comercio de verduras de su padre, pero, además, había visto una foto de Vinícius de Moraes donde cantaba y tocaba la guitarra y pensó que eso era lo que quería hacer, algo alegre y no un trabajo pesado que hiciera la vida imposible. Pero fue con la publicación de *A luta corporal* [1954] cuando la crítica se interesó en sus textos.

Desde Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé los poetas no representaron más los papeles e importancia de que habían gozado durante la Edad de la Fe o la Ilustración, no tuvieron más confianza en sus palabras y el público fue

A black and white portrait of Ferreira Gullar, an elderly man with long, light-colored hair and glasses. He is wearing a bright red button-down shirt and has his hands clasped in front of him. The background is a textured, mottled grey.

Arquitrave

ferreira gullar

antología

una minoría creciente y elitista. Ni el mundo burgués, ni la clase obrera, ofrecerían alivio o cura a su neurastenia y si algo les atrajo entre tanta incompreensión fue esa clase moribunda, la aristocracia, que ofrece, derrotada, una altivez espiritual que desdeña la avaricia del burgués y la ignorancia del obrero.

A partir de *A luta corporal* Gullar concebirá la poesía como la otra realidad, original e intangible, que el arte agrega al mundo en una suerte de ritual mágico, donde la plena conciencia de su inutilidad y artificialidad dotan al nuevo objeto de una tensión que tanto poeta como lector alcanzan límites que pueden terminar en un paradojal espasmo o parálisis. La industria para alcanzar esos niveles sintácticos y prosódicos serán los cortes y disposiciones en la frase y las palabras como si fuesen una gesticulación verbal. Las dos nociones [lucha y cuerpo] revelan las intenciones de Gullar. El cuerpo está en lucha con el mundo para asirlo, entenderlo, gozarlo, padecerlo. En él residen los presentimientos, las venganzas, las aventuras. Nada metafísico asiste al hombre, sólo el mundo concreto de su cuerpo. Gullar entra -con la mirada- a saco en los objetos y los vacía: aves, frutas, mundo, fueron carnaza de su poesía. Cada objeto y sujeto le mueven a buscar, a escarbar en su ser, la esencia que determina su naturaleza, el misterio que ocultan.

*¿De qué vale intentar
rescatar con palabras
todo lo que por los vientos
entre nubes y risas*

*se llevó el verano
con el viejo periódico?*

*El sueño en la boca,
en la cama el incendio,
en la noche el llamado
son apenas ahora
esta luminiscencia
este espasmo
de la quijada
en el rostro.*

La poesía es presente.

[No corpo]

Entonces vuelve los ojos hacia la colectividad y descubre, en la vida cotidiana, el manantial donde brotan los poemas de *Dentro da Noite Veloz* [1975].

En los años sesenta los intelectuales de la izquierda brasileira trataron de vincular la producción cultural con los asuntos sociales del pueblo. El Centro Popular de Cultura, vinculado al Sindicato Nacional de Estudiantes, fue creado por Janio Quadros. Gullar estuvo vinculado a él durante casi cuatro años hasta cuando fue destruido por la dictadura, periodo que coincide con un crecimiento de la clase media y la búsqueda o reinención de un carácter nacional que no estuviese “contaminado” por los imperialismos de entonces. Una suerte de “hegemonía cultural de la izquierda” tanto en el campo como en las ciudades.

Dentro da Noite Veloz fue un intento por asir la vida, con sus manifestaciones y elementos, en medio de conflictos sociales, políticos y sicológicos. Para lograrlo abandonó sus saberes líricos y escribió como un cantante de feria, haciendo un arte “pobre” que “concientizase a la gente”. Lo concreto en estos poemas es todo lo que está atado a las luchas del individuo y la colectividad; el hombre que trabaja y la mujer que trabaja; sus afectos y rencores, con una poesía vivida en la extensión de los cuerpos, oscuros o vibrantes, con carencias, sedientos, cálidos, haciendo que la palabra sea sabia de la vida:

*Sin esperanza alguna
ante una vitrina de carteras
me detengo, en domingo,
en la Avenida de Nuestra Señora de Copacabana
cuando el crepúsculo cae sobre el barrio.*

*Sin esperanza alguna te espero.
Entre la gente que va y viene
entra y sale de bares y cines
de repente
aparece tu rostro y desaparece
y el corazón se dispara.*

*Te veo en el restaurante,
en la cola del cine;
de azul conduces un auto;
a pie cruzas la calle
espejismo que se desintegra
con la luz de la tarde
y se esfuma en las nubes.*

*La ciudad es grande
tiene cuatro millones
y tú apenas eres una.*

*En algún lugar estás a esta hora,
caminando o inmóvil,
tal vez en la otra cuadra
tal vez en la playa
tal vez converses en un bar distante
o en el balcón de ese edificio enfrente
tal vez estés viniendo a mi encuentro,
sin que lo sepas, mezclada a las personas
que veo a lo largo de la avenida.*

*¡Qué esperanza tan pobre!
Una oportunidad entre cuatro millones.
Ah, sí al menos fueses mil
dispersa en este mundo.*

*La noche se alza comercial
en las constelaciones de la avenida.*

*Sin ninguna esperanza prosigo.
Mi corazón repite y repite tu nombre
ahogado en el estruendo de los automotores,
llevado por el humo quemado de la gasolina...*

[Pela rua]

Ferreira Gullar irá progresivamente entendiendo que el hombre histórico, el individuo en crecimiento, uno más entre la multitud, sería el objeto ineludible de la poesía de los años de fin del siglo. Dará entonces sentido a sus hechos, estrictamente personales, como lo había entendido Bandeira. Lo que juzgamos como subjetivo alcanza en sus poemas una dimensión inédita, tejida de persona y mundo. El hombre, Gullar, está solo. Hablar de sí será hablar del Otro.

Poema Sujo (1975), su obra maestra, resume esta nueva actitud y visión del mundo en un texto sinfónico donde concurren por igual yo, nosotros, historia y eterno presente. Mito y mimesis a través de la memoria, es una larga exposición real o imaginaria de la ciudad del poeta. São Luís do Maranhão, cosas, seres, luces, voces, olores, fugas, frivolidades, sucesiones, olvidos, indiferencia, miedo y pasión. Una memoria-saudade y una memoria desencantada, que borra cualquier pretensión que no sea la música misma, el tono del poema.

*El hombre está en la ciudad
como una cosa está en otra
y la ciudad está en el hombre
que está en otra ciudad
pero variados son los modos
en que una cosa
está en otra cosa:
el hombre, por ejemplo,
no está en la ciudad
como un árbol está*

*en cualquier otro
ni como un árbol
está en cualquiera de sus hojas
(aun rodando lejos de él)*

*El hombre no está en la ciudad
como un árbol está en un libro
cuando un viento allí lo trashedoja.*

*La ciudad está en el hombre
pero no de la misma manera
en que un pájaro está en un árbol
no de la misma manera en que un pájaro
(la imagen de él)
estaba en el agua
y tampoco de la misma manera
que el susto del pájaro
está en el pájaro que yo escribo*

*La ciudad está en el hombre
casi como el árbol vuela
en el pájaro que lo deja
cada cosa está en otra
a su manera
y de manera distinta
de cómo está en sí misma
la ciudad no está en el hombre
del mismo modo que en sus
almacenes plazas y calles.*

[Poema sujo, fragmento]

Escrito y rescrito en Buenos Aires entre la muerte de Perón y el ascenso al poder de Jorge Videla, luego de haber deambulado por Moscú, Santiago de Chile y Lima, cuando el dictador argentino comenzó a perseguir y desaparecer intelectuales y disidentes y los políticos brasileños exiliados en el país austral fueron detenidos y entregados a Brasilia, Gullar creyó que el poema sería lo último que podría hacer en su vida y que debía decirlo todo mientras aun tuviese tiempo. De allí su tono de alegato contra las tiranías, exhibiendo una poesía extremadamente impura como quería Neruda, plagada de manchas del alma y el cuerpo, vomita la memoria de su vida y la vida de los otros. No hay duda de que su registro recuerda las arquitecturas sintácticas de João Guimarães Rosa en *Grande Sertão: Veredas*, acumulando voces que se funden en un solo crisol mientras infringe las normas gramaticales, maltrata los preceptos, pasa de las tradiciones y las desobedece. Verso y prosa se hacen una catarata testimonial del individuo Gullar y el hombre brasileño. Un poema, en últimas, sobre la Vida, la inverosímil.

Al cumplir cincuenta años, *Toda poesía* recogió su obra. Desde entonces los homenajes no se interrumpieron. Recibió los Premios Moliere, Jabuti, Alphonsus de Guimarães, Fundação Conrado Wessel de Ciência e Cultura, Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, Luís de Camões; es celebrado en el Festival de Poesía de Rotterdam y nueve profesores titulares de universidades de Brasil, Portugal y Estados Unidos lo candidatizaron para el Premio Nobel de Literatura.

“En mi larga experiencia en la lucha política –dijo Ferreira Gullar- puedo afirmar que la poesía sostiene la capacidad de indignarse y al mismo tiempo de hacernos dignos, de mantener la dignidad del ser humano. En ese sentido la poesía es peligrosa para los poderosos”.

Ferreira Gullar falleció de una neumonía, a los 86 años, el 4 de diciembre de 2016, en el Hospital Copa de Oro de Copacabana en Rio de Janeiro. Fue trasladado a São Luís do Maranhão, donde reposan sus restos, cesando el ciclo de vida de un poeta que, incluso en el exilio y la consagración, nunca dejó de escribir desde la memoria de ese lugar donde había nacido. [HAT]

FERREIRA GULLAR
POEMA SUJO



ILUSTRAÇÕES

MARIA TOMASELLI

La gallina

Muerta,
flota, en el suelo.
Gallina.

No tuvo el mar ni
quiso ni comprendió
aquel picoteo casi feroz. Picoteaba.
Miraba el muro,
lo aceptaba, negro y absurdo.

Nada perdió: el patio
no tenía
ninguna belleza.

Ahora,
las plumas sólo son lo que el viento
roza, leves.

Perdieron
todo resplandor, el miedo.

Muerta. Se evapora del ojo seco
el sueño. Ella duerme.

¿Dónde? ¿dónde?

El azúcar

El blanco azúcar que endulzará mi café
en esta mañana de Ipanema
no lo produje yo
ni surgió por milagro en la azucarera.

Lo veo puro y afable al paladar
como beso de muchacha,
agua en la piel,
flor que se disuelve en la boca.
Pero no fui yo
quien fabricó este azúcar.

Este azúcar viene
del almacén de la esquina,
pero tampoco lo hizo Oliveira,
dueño del almacén.

Este azúcar viene
de una fábrica de azúcar de Pernambuco
o del Estado de Río
y tampoco lo hizo el dueño de la fábrica.

Este azúcar era caña y
viene de cañaverales extensos

que no nacen por casualidad
en la falda del vale.

En lugares distantes y donde
no hay hospital ni escuela,
hombres que no saben leer
y mueren de hambre a los 27 años,
plantan y recogen la caña
que se transforma en azúcar.

En fábricas oscuras,
hombres de vida amarga y dura
produjeron este azúcar
blanco y puro
con que endulzo mi café
esta mañana en Ipanema.

Mayo 1964

En la lechería la tarde se reparte
en yogurts, cuajadas, vasos de leche,
y en el espejo mi rostro. Son
las cuatro de la tarde, en mayo.

Tengo 33 años y una gastritis.
Amo la vida que está llena de niños,
de flores y mujeres, la vida,
este derecho de estar en el mundo,
tener dos pies y manos, una cara
y hambre de todo, la esperanza.

Ese derecho de todos
que ninguna acta
institucional o constitucional
puede suprimir o negar.

¡Pero cuántos amigos presos!
cuántos en cárceles oscuras
donde la tarde hiede a orina y terror.
Hay muchas familias sin rumbo esta tarde,
en los suburbios de hierro y gas,
donde juega la infancia de la clase obrera.

Aquí estoy. El espejo
no guardará la marca de este rostro,
sí simplemente salgo del lugar,
o si muero o si me matan.
Estoy aquí y no estaré, un día,
en ninguna parte.
¿Y qué importa?
La lucha común me enciende la sangre
y me golpea el pecho
como la patada de un recuerdo.

La vida late

No se trata del poema
y sí del hombre y su vida,
la mentida, la herida,
la consentida vida,
de pronto ganada,
de pronto perdida y otra vez
ganada.

No se trata del poema
y sí del hambre de vida,
el ávido pulsar entre constelaciones
y paquetes y náusea.
Algunos viajan y se van
a New York, a Santiago de Chile.
Otros se quedan
no más en la Rua da Alfândega,
detrás de mostradores y ventanillas.
Todos te buscan, rayo
de vida, oscuro y claro,
que eres más que el agua en el césped,
y el baño de mar, que el beso
en la boca, más
que la pasión en la cama.
Todos te buscan
y sólo algunos te encuentran.

Algunos te encuentran y te pierden.
Otros te encuentran y no te reconocen
y están los que se pierden por hallarte,
¡oh desatino, oh verdad, oh hambre de vida!

El amor es difícil
pero puede brillar en cualquier parte.
Y estamos en la ciudad,
bajo las nubes y entre las aguas azules.

La ciudad.
Vista desde lo alto es fabril e imaginaria,
se entrega entera como si estuviese acabada.
Vista desde lo alto con sus barrios y calles y avenidas,
la ciudad es el refugio del hombre,
pertenece a todos y a nadie.

Pero vista de cerca
la ciudad revela su turbio presente,
su carnadura de pánico: la gente
que va y viene, que sube y baja,
que entra y sale y pasa sin reír,
sin hablar, entre gases y pitazos.
Ah, a oscura sangre urbana
movida a intereses.

Es la gente que pasa sin hablar
y está llena de voces y ruinas.

¿Eres Francisco? ¿Eres Antonio?
¿Eres Mariana?
¿Dónde ocultaste el verde
resplandor de los días?
¿Dónde ocultaste la vida
que en tus ojos se borra apenas brota?
Y pasamos cargados de flores sufocadas.

Pero adentro, en el corazón,
yo lo sé, la vida late.
Subterráneamente,
la vida late.
En Caracas, en Harlem, en Nueva Delhi,
bajo las penas de la ley
en tu pulso, la vida late.

Y es esa esperanza clandestina
mezclada a la sal del mar
quien me sustenta esta tarde
asomado a la ventana
de mi pieza en Ipanema,
en América Latina.

Una fotografía aérea

Yo debo haber oído aquella tarde
un avión que pasaba sobre la ciudad
abierta como la palma de la mano
entre palmeras y manglares
derramando en el mar la sangre de sus ríos
las horas del día tropical
aquella tarde derramando sus sobras,
sus muertos sus jardines

Yo debo haber oído
aquella tarde ¿en mí cuarto? ¿en el comedor?
¿en el balcón que da al fondo?
el avión que pasaba sobre la ciudad
geográficamente desdoblada en sí misma
y escondida bajo los tejados
allí debajo de las hojas
allí abajo en lo oscuro del pasto
dentro del verde caliente del pasto allí
junto de la noche de la tierra entre hormigas
(¡mí vida!) en los cabellos del vientre y tibio
del cuerpo por dentro en el taller de la vida
en cada cuerpo en cada habitante dentro
de cada cosa clamando en cada casa
la ciudad bajo el calor de la tarde
cuando pasó el avión

II

yo debo haber oído en mí cuarto
un ruido que cortaba otros ruidos
el alarido de la época rodando
sobre el tejado yo debo haber oído
(sin saberlo) el rugido del motor
mientras leía o escuchaba
la charla de la familia en la terraza
dentro de aquella tarde que era clara
y para siempre perdida que era clara
y para siempre en mi cuerpo
clamando (entre zumbidos de sierra
entre gritos en la calle entre ladridos
de perros en el mostrador de la tienda
en el azúcar ya-noche de las naranjas
en el sol cerrado y podrido
en aquel momento de las verduras
que no se vendieran
en lo sistema de olores y negocios
de nuestro Mercado Viejo
- el rugido del avión)

III

Yo debo haber oído
su ruido que atascó en el fango de Camboa
en la fiebre de Alagado donde se deslizó
por las bandas patas sucias
y en las paredes de loza
penetró en los cuartos entre hamacas
que olían a gente entre retratos en los espejos
donde la tarde bailaba iluminada

su ruido era también un avión que pasaba
como yo al margen del Bacanga
en el Norte del Brasil bajo las nubes

IV

Yo debo haber oído incluso visto
el avión como un pájaro blanco
rompiendo el cielo veloz
volando sobre los colores de la isla
de un vistazo pasando por el ángulo
de la ventana como un hecho cualquiera
yo debo haber oído ese avión
que a las tres y diez de una tarde
hace treinta años fotografió nuestra ciudad

V

Mi rostro ahora sobrevuela
sin ruido esa fotografía aérea
Aquí está en el papel la ciudad que hubo
(y no me oye) con sus aguas y sus mangles
aquí está (en el papel) una tarde que hubo
con sus calles y casas una tarde con sus espejos
y voces (arrebataadas por el polvo)
una tarde que hubo en una ciudad aquí está
en el papel que (si lo queremos) podemos romper

PAULO HENRIQUES BRITTO

La poesía de Paulo Henriques Britto [Río de Janeiro, 1951] se distingue en la lírica contemporánea brasileña por una combinación poco común de rigor formal, ironía intelectual y reflexión metapoética, donde el tema de su poesía es la propia poesía. A diferencia de buena parte de la poesía brasileña posterior al experimentalismo de los años sesenta, Britto recupera con naturalidad formas métricas y estructuras tradicionales — como el soneto o los versos regulares —, pero las emplea con una sensibilidad moderna, a menudo atravesada por dudas filosóficas, humor adusto y una mirada escéptica sobre el lenguaje y la experiencia. Su poesía no busca el desbordamiento lírico ni la confesión sentimental; más bien explora, con precisión casi analítica, los límites de lo que puede decirse y conocerse mediante las palabras.

En su ensayo *“Las epifanías”*, Britto rumia y examina ese instante de revelación súbita — un momento aparentemente cotidiano que de pronto adquiere un sentido profundo — y muestra cómo muchos poetas contemporáneos construyen sus poemas alrededor de esas iluminaciones. Según su análisis, la epifanía no es necesariamente una verdad trascendente o religiosa: suele ser un destello de conciencia, una



percepción aguda de lo real que aparece en lo banal (un gesto, un objeto, una escena urbana). El poema funciona entonces como el lugar donde se fija ese instante de lucidez, aunque siempre con cierta ironía o escepticismo, porque la poesía moderna sospecha de las revelaciones absolutas. Para Britto, la epifanía poética es intensa pero frágil: ilumina algo del mundo, pero al mismo tiempo muestra su carácter provisional.

Según Fernando Mendonça Serafim, la poesía de Britto es una “poesía de arrancar los ojos”, una suerte de poesía radicalmente crítica y desestabilizadora. “Arrancar los ojos” funcionaría como una metáfora de forzar al lector a ver de otro modo, porque la poesía no busca consolar ni embellecer la realidad, sino romper las formas habituales de percepción. En esa perspectiva, el poema puede ser áspero, violento o deliberadamente incómodo, porque intenta deshacer las ilusiones del lenguaje común y de la cultura. La escritura se vuelve una especie de acto de desvelamiento, que quita al lector la mirada acostumbrada para obligarlo a confrontar lo real sin filtros.

En sus libros se advierte una constante preocupación por el lenguaje mismo: el poema aparece como un artefacto consciente de su propia construcción. Esta actitud lo aproxima a ciertas tradiciones anglosajonas, lo cual no es casual, pues Britto es un reco-

nocido traductor. De esa convivencia con la poesía en inglés proviene en parte su preferencia por la claridad conceptual, el tono conversacional y una ironía que evita cualquier solemnidad. Al mismo tiempo, su obra dialoga con la tradición brasileña posterior al modernismo, especialmente con la conciencia crítica del poema que ya estaba presente en João Cabral de Melo Neto.

El resultado es una poesía de superficie sobria, pero con densidad intelectual. En ella aparecen con frecuencia temas como la percepción de la realidad, la fragilidad de la identidad, el paso del tiempo y la insuficiencia del lenguaje para captar plenamente el mundo. Sin embargo, lejos de caer en el pesimismo, Britto suele tratar estas cuestiones con una lucidez irónica que convierte la reflexión filosófica en un ejercicio de inteligencia. Por eso su obra es considerada una de las más refinadas de la poesía brasileña contemporánea: una poesía que demuestra que la precisión, la forma y la conciencia crítica del lenguaje pueden ser también fuentes de emoción estética.

Britto nació en una familia de clase media; su padre era militar. Creció en un ambiente urbano y culturalmente activo, donde desde joven se interesó por la literatura y por el inglés, inclinación que más tarde sería decisiva en su carrera como traductor. A los 10 años vivió en Washington, donde su padre

estaba destinado. Posteriormente, asistió a escuelas de cine en Los Ángeles y San Francisco. Fue durante esta época que comenzó a escribir poesía. Es licenciado en Lengua Inglesa y Portuguesa por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y Máster en Letras por la misma institución.

Debutó como poeta en 1982 con *Liturgia da matéria*, seguida de *Mínima Lírica* [1989], *Trovar Claro* [1997], Premio Alfonso de Guimaraes de la Fundación Biblioteca Nacional, y *Macao* [2003], Premio de Literatura Portugal Telecom. Ha traducido a Elizabeth Bishop, Wallace Stevens, Thomas Pynchon, William Faulkner, Elizabeth Bishop, Byron, John Updike, Charles Dickens y James Baldwin. Actualmente es profesor asociado de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, impartiendo cursos de traducción, escritura creativa y literatura brasileña.

Además de poesía y traducción, Britto ha escrito ensayos sobre literatura y teoría de la traducción, en los que reflexiona sobre la relación entre forma, sentido y ritmo en el lenguaje poético. Esta doble condición de poeta y traductor explica el rasgo más notable de su obra: una conciencia muy aguda del funcionamiento del lenguaje, que se manifiesta tanto en su práctica crítica como en su escritura poética. [HAT]



MÍNIMA LÍRICA

POEMAS

Paulo Henriques Britto

Espiral

La noche es un murciélago manso
sobrevolando una ciudad casi adormecida,
tomando cada calle, cada casa,
como un olor dulzón de fruta
casi podrida que penetrase una casa,
entrase en cada cuarto, en cada sala,
como olor tenue de cosa muerta
que se diseminó hace bien poco
por una ciudad casi anquilosada,
como una noche descendiendo sobre casas
muertas, como una peste, como si
nunca hubiese habido día.
La noche es un murciélago muerto.

[Josep Domènech Ponsatí]

No decirlo todo, que eso no se hace

No decirlo todo, que eso no se hace,
ni nada, lo que sería imposible;
decir solo todo lo que es sobrante
para callar y menos que indecible.
Decir solo lo que de no decirlo
sería una especie de mentira:
hablar, no por hablar, sino para vivir,
hablar (o escribir) como quien respira.
Decir tan solo lo que no repita
la textura del mundo vaciado:
sí, escribir, pero hacerlo con tinta;
pintar, pero no como aquel que pinta
de blanco el muro que ya fue encalado;
sí, escribir, pero sin caligrafía.

[Josep Domènech Ponsatí]

Existe un rumbo que las palabras toman

Existe un rumbo que las palabras toman
como si alguna mano las dibujase
en la blanca expectativa del papel
y sin embargo siguiesen pura y simplemente
la música de las cosas y los nombres
el canto irrecusable de lo real.
Y en esa trayectoria inesperada
la carne se hace verbo en cada esquina
resuélvase completa en tinta y sílaba
en súbitas bocanadas de sentido.
Tú asistes de lejos al espectáculo.
No reconoces los fuegos de artificio,
las notas que atragantan tus oídos.
No obstante, relees. Y dices: ¡Fijo!

[Josep Domènech Ponsatí]

Tan limitado, estar ahora y aquí

Tan limitado, estar ahora y aquí
sin poder salir de dentro de si
dentro de un espacio mínimo que a duras penas
se consigue explorar, ese minúsculo
imperio sin territorio, Macao
siempre a merced del latido de un músculo.
¿Lo amo o lo dejo? Sí: aunque amar
por falta de opción (la otra es el asco).
Que más allá de sus orillas hay un mar
hostil a toda nave exploratoria,
inmune incluso al más osado Vasco.
Porque ningún descubridor en la historia
(¿y alguien lo intentó?) jamás se desprendió
del puerto húmedo e ínfimo del yo

[Josep Domènech Ponsatí]

Cielo azul. Colores vivos. Tú riendo

Cielo azul. Colores vivos. Tú riendo
de algo o alguien que está a la izquierda
del fotógrafo. Tal vez es domingo.
Claro que esa sensación de pérdida
no está en la foto, no -no está en la imagen
extremamente, absurdamente nítida.
¿Y si fuese menor la claridad,
o si estuviera desenfocada, o movida,
o si fuese en sepia, o en blanco y negro,
quizás la foto no doliese tanto?
Te ríes a carcajadas. Del motivo
ni te acuerdas. La foto es muy buena.
En aquel entonces te reías sin más,
acuérdate. Aún estabas vivo.

[Josep Domènech Ponsatí]

La costumbre de estar aquí ahora

La costumbre de estar aquí ahora
lentamente sustituye la compulsión
de ser todo el rato alguien o algo.
Un bonito día -por algún motivo
siempre hace buen tiempo en estos casos-
abres la ventana, o abres un bote
de melocotón en almíbar, o incluso un libro
que nunca será leído hasta el final
y entonces la idea irrumpe, clara y nítida:
¿Es necesario? No. ¿Será posible?
De ningún modo. ¿Al menos da placer?
¿Será placer esa exigencia ciega
que late en la mente todo el rato?
¿Entonces por qué?
Y en ese exacto momento
por fin lo comprendes, y te repantigas
en la butaca, la más cómoda
de la casa, y piensas sin rencor:
Perdí el día, pero gané el mundo.
(Aunque sea tan solo treinta segundos.)

[Josep Domènech Ponsatí]

ANA CRISTINA CESAR

Ana Cristina Cruz Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983) se suicidó, el sábado 29 de octubre de este último año, arrojándose desde una de las ventanas del piso de sus padres en la calle Tonelero, a pocas calles de la playa. Era ya una joven poeta reconocida en los medios culturales gracias a que su único libro publicado en vida, *A teus pés*, fue recibido con gran entusiasmo por la crítica. Desde entonces ocupa un lugar entre los poetas brasileños de finales del siglo XX.

Intima, teórica, confesional, deliberadamente artificiosa, atravesada por una tensión constante entre la vida escrita y la vivida, su poesía como su vida están vinculadas a la llamada “generación del mimeógrafo” o la “poesía marginal” de los años setenta, la de aquellos poetas [Cacaso, Chacal, Francisco Alvim, Glauco Mattoso, Paulo Leminski, Torquato Neto, Waly Salomão] que se habían auto impreso en descuidadas ediciones caseras que vendían en bares, calles o restaurantes en un intento por romper, afirmaban, el bloqueo impuesto por las grandes editoriales que solo publicitaban a los poetas consagrados por la gran prensa, durante ese tenebroso telón de fondo del cuatrienio [1964-1968] de los peores años de la dictadura de Humberto de Alencar Castelo Branco.

Hija de una pareja de pastores protestantes de clase media, su padre fue el sociólogo y periodista Waldo Aran-



ha Lenz-Cesar y su madre, la profesora de francés y latín María Luiza Cruz. Waldo tuvo una importante influencia en el progresismo religioso y οἰκουμένη y provenía de una familia presbiteriana que había colaborado en la creación de movimientos cristianos orientados hacia la justicia social y el diálogo entre religión y política.

No fue un revolucionario marxista, como los curas de la Teología de la Liberación, Leonardo Boff, Frei Betto y Camilo Torres Restrepo, pero hizo parte de los ambientes que en los años 50 y 60 promovían una crítica social fuerte contra la desigualdad y el autoritarismo en América Latina. María Luiza fue pedagoga, pero no parece haber tenido una carrera pública visible, como intelectual o autora, aunque hizo parte de ese medio protestante ilustrado carioca asociado a las humanidades y la educación durante mediados del siglo XX.

Ana Cristina Cesar recibió una sólida formación académica antes de viajar a Inglaterra para estudiar en la Universidad de Essex. Realizó parte de sus estudios escolares en el Colegio Bennet en Rio, donde, en el boletín escolar [Tribuna da Imprensa] que hacían los profesores, aparecieron sus primeros poemas cuando tuvo unos seis años. A finales de los sesenta y antes de ingresar en la universidad participó en un programa de intercambio en el Richmond School for Girls de Londres donde consolidó su predominio del inglés. En la Pontificia Universidade Católica realizó su licenciatura en letras; fue instructora de Teoría de la Literatura con Clara Alvim y Heloísa Buarque de Hollanda, que la incluyó en su acreditada antología de

jóvenes 26 poetas hoje [1976]. Haría luego una maestría en Comunicación en la Universidad Federal redactando la tesina *Literatura não é documento*, publicada en 1980. Sus primeros libros de poemas, divulgados en mimeógrafo, son de esos años: *Cenas de abril* y *Correspondência completa*.

Justo después de cerrar este ciclo y de publicar sus primeros poemarios Ana Cristina Cesar partió de nuevo a Inglaterra para realizar su segunda maestría en Teoría y práctica de la traducción literaria en la Universidad de Essex. La estancia en Colchester fue de intensa productividad académica, pero también de un profundo replanteamiento creativo y un agudo desarraigo emocional. Su vida en Essex se puede reconstruir a través de sus diarios y las cartas que envió a Brasil.

Ana Cristina llegó a Inglaterra para realizar un Master of Arts. Aunque primero mostró interés por la sociología en la literatura, pronto desarrolló un fuerte rechazo hacia la rigidez ideológica de esas materias, describiendo con ironía el ambiente académico como un espacio donde “todos adoraban ser marxistas”, entonces se concentró en la traducción y terminó su maestría con honores en 1980. Además, Colchester le parecía una comarca aburrida, donde “no hay nada que hacer excepto ir a los pubs”.

Para romper la monotonía y la falta de la afectividad carioca se refugió en sus compañeros, que venían de todas partes, frecuentando las cantinas locales junto a italianos o colombianos, que menciona en sus cuadernos y cartas, que descubren el péndulo entre la fascinación por la cultura de la metrópoli y el desagrado por las etiquetas

británicas, frías si pensamos en la vida cotidiana carioca o brasileira. En una de sus cartas, por ejemplo, describe a Heloísa Buarque de Hollanda el choque cultural con la cortesía inglesa: *“Hay unos ingleses que me invitan al té en casas maravillosas de 500 años y me quedo pasmada de tantos fruncimientos, entonces voy al baño a estirarme...porque hay gatos, postales, champús exóticos”*.

El extrañamiento y la geografía inglesa transformaron por completo su literatura. Estando todavía en Inglaterra, editó *Luvás de pelica* [Guantes de gamuza], un libro que manifiesta de forma directa su experiencia en Essex. El poemario opera como fragmentos de un diario de viaje y entreteje cartas reales, prosa y poemas breves, con trenes periféricos, neblina, the countryside o extensas caminatas en invierno. La vida en Essex fortaleció su perfil como traductora, trasladando autoras anglosajonas con las que sentía una afinidad, como Sylvia Plath, Emily Dickinson o Katherine Mansfield.

Como se ha dicho, sus textos se han inscrito, de manera inexplicable, en la “poesía marginal” que prosperó durante la tiranía militar brasileña; pero más que escuela, esta tendencia fue el equivalente, en el tiempo y sus hechos sociales de protesta, de masas o académicas, con las insurrecciones de artistas y poetas [Movimiento del Muro de la Democracia, “Poetas Brumosos” o “Poetas Oscuros”, “Literatura de las Cicatrices” “Nueva Ilustración”] posteriores al fin de la Revolución Cultural China y la desaparición física y política de La Banda de Los Cuatro; o la reconocida Generación Desencantada colombiana, re-

acción “culta y proletaria” de artistas, cantantes, médicos o políticos detractores del Nadaísmo [Estanislao Zuleta, William Ospina, J.G. Cobo Borda, Carlos Granada, Jorge Child, Piedad Bonnet, Ricardo Camacho, Nirma Zarate, etc.] que honraban las doctrinas de Wáng Hóngwén, o Yao Wenyan, -el crítico literario zhejiangués que veía enemigos culturales por todas partes-, conocidos también como Moirosos, o los vasallos del canón, reunidos en una antología presidida por Ignacio Escobar Urdaneta de Brigard, bardo simulado que florece en una ficción que simboliza la facción señalada como de los Guerrilleros del Chicó bogotano, mientras intenta redactar un extenso poema en honor de sí mismo, porque “No se conoce sino la propia voluntad, toda vida es esencialmente sufrimiento”.

Sin embargo, Ana Cristina Cesar no fue una poeta marginal en el sentido estricto. “Ana C., recuerda Horacio Costa, siempre se preocupó por el aspecto visual de sus libros, de implacable hechura... Eran ediciones elegantes, de un buen gusto dandi... El contenido de los libros armonizaba con ese rigor de estructura del libro-como-objeto”. Mientras sus coetáneos emitían voces directas, coloquiales o espontáneas, ella fundaba una escritura consciente de sus mecanismos, calada por citas, fragmentos, cartas, diarios, traducciones.

Hay en su poesía una constante interrogación sobre el régimen del “yo”: ¿quién habla cuando se escribe? ¿qué parte de esa voz es auténtica y cuál es construcción? En textos como *A teus pés* (1982) ofrece pretendidas confidencias, momentos íntimos, fragmentos de correspondencia.

*Miro mucho el cuerpo de un poema
hasta perder de vista lo que no sea cuerpo
y sentir entre los dientes
un hilo de sangre
en las encías.*

Pero esa aparente franqueza está diligentemente fatigada. Cesar retoza con la esperanza del lector de ser un confidente, pero enseguida se niega, se desplaza, se hace sospechosa. El lector siente que accede a una vida privada, pero esa vida está intervenida por la escritura, por el montaje, por la cita, por el arte. En este sentido, su poesía dialoga con las rutinas recientes para la fragmentación del todo y lo continuo, con esa gnosis crítica que ahora llamamos teoría literaria.

Los escollos para llegar al amor cruzan muchos de sus textos. Poemas que sin el lirismo sentimental al uso registran encuentros y fracasos, malentendidos y distancias donde los deseos quedan filtrados por las construcciones verbales más que por experiencias ciertas, por el arte. Voz con plena conciencia de la invención que representa, sinceridad y máscaras como centros del texto y el conjunto.

También en su escritura es central la correlación con la lengua. Como intérprete, Cesar tendió una sensibilidad especial hacia los tonalidades del idioma, hacia los contrastes entre lenguas, hacia lo que se pierde o se gana en la traslación. Esa conciencia se refleja en una poesía que a menudo parece mudar en sí misma, que se interrumpe,

duda, se reformula. Hay un regusto por el fragmento, la frase inconclusa, por el desplazamiento semántico. Sus textos no escudriñan una totalidad clausurada, se presentan como procesos en curso, como cavilaciones que están surgiendo.

La influencia de la poesía de Sylvia Plath o Elizabeth Bishop, se percibe sin que sea imitación. De Plath hay cierto ardor emocional que explora en el yo, mientras que de Bishop vendría una vigilancia en el detalle y una precisión en la imagen. Pero Cesar destila estas influencias a través del propio tejido cultural y de su formación crítica, engendrando una voz singular, difícil de clasificar.

Su suicidio, como ocurre con autores que mueren jóvenes y en esta circunstancia, induce a la tentación de leer su poesía como presagio del final. Una lectura reductora. Si hay en sus poemas una exploración de la angustia, de la soledad y la fragilidad emocional, también hay humor, ironía, juego intelectual. Su escritura no es un simple desahogo autobiográfico, pero una producción compleja que resiste lecturas simplistas.

Su obra anticipa preocupaciones contemporáneas: la mezcla de géneros, la escritura del yo como construcción, la intertextualidad, la relación entre vida privada y exposición pública, en un presente donde las lindes entre lo íntimo y lo público se han vuelto porosas, ganando, su poesía, un eco personal. Textos exigen un lector activo, capaz de moverse entre fragmentos, de aceptar la ambigüedad, recelando de las apariencias de sinceridad.

Pero hay también momentos cuando sus poemas son un atlas de la bohemia carioca de entonces, como si algo del cobrizo que ciñe los riscos al caer de la tarde se pudiera detener en palabras, y ese regodeo, apenado de la samba de los cariocas, se escuchara en los poemas al nombrar las avenidas o las noticias del Diário do Rio. Una elegancia insolente de palabras que resisten la traslación o nadan en las humedades del portugués brasileño.

Allí reside su vibra, porque sus poemas carecen de respuestas clausuradas, son preguntas sobre el lenguaje, el amor, la identidad o la posibilidad de decir la verdad con la acción de escribir; esa urgencia de redactar para existir, para pretender permanecer, sabiendo que toda escritura media entre el decir y su propio obstáculo, comprobando que el ser no existe, que es mera mascara y personaje.

[HAT]

**ana
cristina
cesar**

**a
teus
pés**

aw | aw

No vuelvo a las letras, que duelen como una

No vuelvo a las letras, que duelen como una
catástrofe. No escribo más. No milito más.
Estoy en medio de la escena, entre quien adoro y
quien me adora. Desde aquí siento la cara
abrasada, la mano fría, ardor en la garganta. La
jauría de Londres caza mi maldad pueril,
cándida seducción que da y toma y luego exige
respeto, madame jabalí. No soporto los perfumes.
Hurgo con la nariz el traje de él. Aire de Mia
Farrow, traslúcida. El horror de los perfumes,
de los celos y del zapato que era gemela perfecta
de los negros celos brillando en la garganta.
Las novias que preparé, amadas, blancas.
Hijas del horror de la noche,
estallando de tan nuevas, tontas de bouquets.
Tan tristes cuando extermina,
dulce, insomne, mi amor.

Travelling

Tarde a la noche recoloco toda la casa en su lugar.
Guardo todos los papeles que sobraron.
Confirmo para mí la solidez de los candados.
Nunca volví a decirte una palabra.
Desde lo alto de la sierra de Petrópolis,
con un sombrero en punta y una regadera,
Elizabeth Bishop reconfirmaba, "Perder
es más fácil de lo que se piensa".
Rompo todos los papeles que sobraron.
"Sus ojos pecan, pero su cuerpo
no", decía el traductor preciso, simultáneo,
y eran sus manos las que temblaban.
"Es peligroso",
reía Carolina perita en papel Kodak.
La cámara viajaba en rasante.
La voz en off en las montañas, inextinguible
fuego domado de la pasión, la voz
del espejo de mis ojos,
negándose a todos los viajes,
y la voz raspante de la velocidad,
de todas las tres bebí un poco
sin darme cuenta
como quien busca un hilo.
Nunca volví a decirte
una palabra, repito, puntualizo,

por la noche tarde,
mientras desaliño
sin lujo
sed
agujazos
los pareceres que oí en un día interminable
sin parecerme ya a la luz ofuscada de ese
mismo día interminable.

Como Caperucita

Corro de mamá a la abuela
cargada de bolsos.

Pero es en el camino donde exclamo:

– ¡ahora puedo todo!

Para esta figura obstinada voy hasta el
agotamiento,
valiente,

soy una mujer del siglo XIX
disfrazada en el siglo XX

Fama y fortuna

Imprimí mi nombre tantas veces
y ahora me vuelvo noticia de diario.
Duele cuerpo -línea neurálgica vía
corazón. Los vecinos de abajo
imploran mi expulsión inmediata.
No oyeron el frenesí pianísimo de la lluvia
ni la primera historia propia de terror:
en el Madame Tussaud el asesino esculpía
las víctimas en cera. Se volvió noticia.
Manejo mi coche. Miro la bahía a lo lejos,
en la bruma de neón y pienso en La Haya,
en Hamburgo, en Dover, en las anclas levantadas
en Lisboa. No llegué al nuevo mundo.
Nada es nacional. Caigo en mi salto,
duele la culpa intrusa: haber robado
tu derecho de sufrir. Robé tu
sordina, me lancé al mar,
estoy haciendo agua. Dame el bote.

En esta luna nueva

En esta luna nueva
soy diluvio o me ahogo.
y entre espectros que comprimen,
nada se cumple,
el destino se hace polvo.
De querella y harina se yergue un ojo.
Las voces caen como pétalos,
los períodos se ablandan,
oraciones enteras lentas se consumen,
en pozos hay sumirse de palabras sordas.
En esta luna nueva
soy centella o hulla inerte.
Enorme gusano entra cuerpo adentro,
entre los dientes, carne.
Arde el ente y escupe,
escupida inútil invadiendo espacio.
Moléculas blandas coleando,
víboras vagas rimándose,
poetas quietos entreviendo
cosas que fallecen.
En esta luna nueva,
soy cosa o poeta.

Un beso

Un beso
que tuviera un blues.
Es decir
que imitara feliz
la delicadeza, la suya,
así como un tropiezo
que se sumerge sordamente
en el reino expreso
del placer
Espío sin un ay
las evoluciones de tu confrontación
a mi sombra
desde la elección
inclinada sobre el menú;
un pescado a la parrilla
un novio
un agua
sin gas
de despegue:
lector ensordecido
tal vez extasiado
“al éxito”
diría mi censor
“a la escucha”

diría mi amor
siempre en blues
pero era un blues
feliz
indagando sólo
“What’s new”
una cuestión
matriz
dibujada a tiza
entre un beso
y la renuncia intuitiva
de otro beso.

Conversación entre señoras

No necesito casarme
le saco lo que necesito
ya no salgo de aquí
dudo mucho
se acabó ese asunto de mujeres
se lo comió el gato y se relamió
él baila como un organillo
el escritor ya no existe
pero tampoco necesita volverse dios
hay alguien en la casa
¿Te parece que él aguante?
Sr. Ternura toca a la puerta
yo ni en cálculo
conspirando: yo hago la réplica
trampa: estoy loca por saber
ella es rara
también tú mientes demasiado
él me anda vigilando
¿A quién le vendiste tu tiempo?
No lo sé: me quedé con el izquierdoso
no tiene la menor lógica
pero ¿y el empleo?
él está tranquilo
creo que es mentira
no empieces

Sumario

Polly Kellog y Osmar, el chofer.
Dramas rápidos pero intensos.
Fotogramas de mi corazón conceptual.
Con un strapless azul-marino.
Engullo insolencias, pero con sinceridad.
Zonza, pero no tanto.
Antena de la plaza.
Artista del ahorro.
Absolutely blind.
Excitación del tal vez.
Salta charcos.
La boca hecha agua.
El ángel que registra
atrás de los ojos de las chicas serias.

¿Pero podré deciros que ellas se atreven?
¿O van, por requerimientos judiciales,
mucho más serias,
a lavar pecados que jamás sosiegan?

ADÉLIA PRADO

La irrupción de Adélia Luzia Prado de Freitas (Divinópolis, 1935) en la poesía brasileña fue celebrada como una revelación: un ama de casa de provincia, intensamente católica, que escribía poemas donde Dios, el deseo, la cocina y la muerte convivían sin jerarquías aparentes.

Según sus propias palabras escribe “desde las tripas”, con un lenguaje coloquial, directo y preciso que evita adornos innecesarios. Su poesía vibra entre lo doméstico y lo trascendente, entre el cuerpo y el alma. Prado eleva los elementos más simples de la vida provinciana de Minas Gerais —una cama grande y fresca, un refrigerador, un gallo, un paraguas negro, la cocina, los quehaceres domésticos— a categoría poética. No se trata de un realismo costumbrista plano, sino de una mirada que descubre lo sagrado en lo ordinario.

La vida de una mujer del interior, con sus rutinas, afectos y limitaciones, se convierte en materia prima para reflexionar sobre los ires y martirios o placeres de la existencia humana.

*Un día vi un barco de cerca.
Lo contemplé con la misma avidez
con la que miro a Jonathan:
primero las uñas, los dedos, sus nudillos.*



*Yo amaba el barco.
¡Oh!, decía yo. ¡Ah, qué cosa es un barco!
Se balanceaba suavemente
como se mecen los seductores.*

*A mi alrededor busqué personas:
miren, miren el barco,
y me dispuse a hablar de lo que no sabía
para que por fin tocara
el lugar donde aquello que no tiene pies
camina sobre la masa de las aguas.*

*Una noche de esas, antes de acostarme,
vi – como vi el barco – un sentimiento.
Y trenzada de interjecciones, silencios,
y vocativos supremos, balbuceé:*

*¡Oh Tú! y ¡Oh Vosotros!
– con la garganta dolorida de tanto llorar.*

*En la oscuridad de la noche se me ocurrió
pensar que estaba poetizada,
y un deseo supremo me deseaba.*

*Oh Misericordia, dije,
y puse mi boca en el chorro de aquel pecho.*

*Oh, amor, y me dejé acariciar,
mientras la visión se desvanecía,
lúcida, ilógica,
verdadera como un barco...*

“O Pelicano”

Maestra y filósofa, comenzó a publicar con más de cuarenta años, pero con *Bagagem* (1976) la colocó en el centro de atención literaria. Avalada por Carlos Drummond de Andrade, fue leída como una voz “auténtica”, capaz de devolverle a la poesía una experiencia encarnada, cotidiana y, a la vez, mística. En 2024 recibió el Premio Camões, el mayor reconocimiento de la literatura en portugués. Sin embargo, esa misma epifanía doméstica — es el lugar donde su obra revela límites y tensiones.

Adélia Prado nació en una ciudad del interior de Minas Gerais. Hija del ferroviario João do Prado Filho y de Ana Clotilde Corrêa, cuando tuvo trece años quedó huérfana de madre. Hizo sus primeros estudios en el Ginásio Nossa Senhora do Sagrado Coração, para continuar los de maestra en la Escola Normal Mário Casassanta. En 1958 casó con José Assunção de Freitas, empleado del Banco do Brasil. De esta unión nacieron cinco hijos: Eugênio, Rubem, Sarah, Jordano y Ana Beatriz. Antes del nacimiento de su última hija, Adélia y su marido comenzaron la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de Divinópolis.

Finalizando sus estudios envió algunos de sus poemas a Affonso Romano de Sant’Anna, quien a su vez los remitió a Carlos Drummond de Andrade. En 1975, Drummond sugiere a la editorial Imago que publique *Bagagem* y escribe una crónica en el *Jornal do Brasil* llamando la atención sobre la obra aún inédita. El libro se presenta en Río en 1976, con la presencia de Antônio Houaiss, Raquel Jardim, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Juscelino Kubitschek, Affonso Romano de Sant’Anna,

Núlida Piñón y Alphonsus de Guimaraens Filho. En 1978 *O coração disparado* es galardonado con el Premio Jabuti, de la Cámara Brasileña del Libro.

En 1994, tras años de silencio poético, Adélia Prado resurge con el libro *O homem da mão seca*. La autora cuenta que comenzó a escribirlo en 1987, pero que, tras terminar el primer capítulo, sufrió una crisis depresiva que la bloquearía durante mucho tiempo. Dijo que vio «la aridez como una experiencia necesaria» y que «esa temporada en el desierto» le sentó bien. En ese periodo, según afirmó, se vio obligada a buscar la ayuda de un psiquiatra.

La poesía de Adélia Prado se sostiene sobre una premisa central: lo sagrado se manifiesta en lo ordinario. En sus mejores poemas, el cuerpo femenino, el trabajo doméstico, el deseo sexual y la fe cristiana se funden en una experiencia lírica que rehúye tanto el ascetismo religioso como la abstracción intelectual. El poema se convierte en un espacio de revelación inmediata, donde una frase simple puede contener una verdad última. Esta operación, eficaz y conmovedora, le otorga a su voz una intensidad particular en la poesía brasileña posterior al Modernismo.

No obstante, esa apuesta por la claridad y la experiencia directa conllevan un riesgo: la reiteración. En muchos de sus poemas el asombro ante lo cotidiano se convierte en receta, y la sorpresa se vuelve previsible. El lector aprende pronto que toda escena doméstica, todo recuerdo corporal o toda emoción íntima desembocará en una verdad trascendental, generalmente apaciguadora. La tensión, elemento vital de la poesía, se atenúa.

Desde el punto de vista formal, Adélia Prado opta deliberadamente por un lenguaje coloquial, narrativo, cercano a la prosa. Esta elección, coherente con su proyecto de “desacralizar” el poema, produce momentos de gran eficacia comunicativa, pero también una cierta fragilidad verbal. En no pocos textos, la dicción parece confiar más en la simpatía del tono que en la densidad del trabajo lingüístico. El poema avanza como confesión, anécdota o reflexión, y el cierre suele operar como sentencia moral o revelación espiritual, a veces más afirmativa que problemática.

Uno de los aspectos más discutidos de su obra es la relación entre erotismo y religión. Prado incorpora el cuerpo femenino sin pudor ni idealización excesiva. Sus poemas hablan de deseo, placer, maternidad y erotismo con naturalidad y audacia. No es una poesía “feminista” en el sentido militante, sino abisalmente mujeril: coloca la perspectiva de la mujer en primer plano, con sus contradicciones, apetitos y flaquezas. Como ella misma ha señalado, “es el alma la que es erótica”. La carne y el espíritu no se oponen, sino que se entrelazan.

Prado reivindica el cuerpo femenino como lugar de experiencia divina, lo cual supone, sin duda, una ruptura significativa dentro de la tradición católica. Sin embargo, esa conciliación entre deseo y fe rara vez se plantea como conflicto real. El erotismo, lejos de cuestionar la estructura religiosa que lo contiene, termina integrándose armónicamente en ella. En este sentido, su poesía puede leerse

menos como una subversión que como una reconciliación cautelosa, donde el orden simbólico nunca se ve ciertamente amenazado.

De profunda formación católica (perteneció a la Orden Tercera de San Francisco), Prado mantiene un diálogo intenso y a veces conflictivo con Dios. Sus versos oscilan entre la celebración, la súplica, el reproche y la gratitud. La mano de Dios puede triturar o sostener; la fe no es tranquila, sino apasionada y llena de preguntas existenciales. Esta religiosidad no es abstracta: se encarna en lo diario, en el amor familiar, en el duelo y en la alegría de los sentidos.

Esto no implica negar la importancia histórica ni la potencia emocional de la obra de Adélia Prado. Su poesía abrió un espacio decisivo para una escritura femenina que no imitaba modelos masculinos ni se plegaba a las vanguardias dominantes. Pero una lectura crítica exige reconocer que su lirismo, basado en la experiencia personal y la fe, tiende a cerrarse sobre sí mismo, evitando la negatividad, la fractura y el silencio que suelen alimentar las grandes tradiciones poéticas.

En suma, la poesía de Prado conmueve por su capacidad de hacer visible lo invisible en lo cotidiano, pero también plantea interrogantes sobre los límites de una poética fundada en la certeza espiritual y la transparencia expresiva. Su obra, más que un territorio de riesgo parece a menudo un espacio de confirmación: de la fe, del sentido, de la armonía posible entre cuerpo y alma.

Y es precisamente allí donde el lector debe decidir si esa iluminación es una honestidad perdurable o una forma de sutil satisfacción.

The background of the entire cover is a dense, overlapping pattern of stylized tropical leaves and branches. The colors are vibrant, including various shades of red, orange, yellow, and teal/green. The leaves have different shapes, some resembling palm fronds and others more rounded or elongated. The overall effect is a lush, jungle-like aesthetic.

ADÉLIA PRADO

poesía reunida

TRADUCCIÓN DE JOSÉ IOSKYN

 **GRISELDA
GARCÍA
EDITORIA**

Dulce lloriqueo

Ya tuve y perdí
una casa,
un jardín,
un umbral,
una puerta,
un marco de ventana.
Cuando la vida da un descanso,
vuelvo a querer
el umbral,
el portal,
el jardín
más la casa,
el marco de la ventana
y aquella cara abandonada
Todo imposible,
todo de otro dueño,
todo de tiempo y viento.
Entonces me da por llorar,
horas y horas,
el corazón ablandado
como un higo en almíbar.

Casamiento

Hay mujeres que dicen:
Mi marido, si quiere pescar, que pesque,
pero que limpie el pescado.
Yo no. A cualquier hora de la noche me levanto,
ayudo a descamar, abrir, cortar y salar.
Es tan bueno, nosotros solos en la cocina,
de vez en cuando los codos se tropiezan
él cuenta cosas como “éste fue difícil”,
“plateó en el aire dando coletazos”
y hace el gesto con la mano.
El silencio de cuando nos vimos por primera vez
atraviesa la cocina como un río profundo.
Por fin, el pescado en la bandeja,
vamos a dormir. Cosas plateadas estallan:
somos novio y novia.

Metamorfosis

Fue así como mi padre me dijo una vez:
estás hecha una yegua vieja buscando la gruta.
Las cigarras aferraban las patas a los troncos
y zumbaban con decisión su silbido.
Los árboles cantaban en el patio,
renovadas las hojas de un verde novísimo.
Expandí las narices y fui a pastar
con mi menuda cabeza.
Lo más caliente y amarillo que puede ser,
era el sol, un día de pura luz.
Mugí entre las vacas, antediluviana,
sé de arbustos, agua que encontré y bebí.
Al volver sacudí el cuello y la cola.
Quedaron solo dos señales:
un modo goloso de olfatear lo verde;
un modo de pisar, solo pezuña y piedras.

Fotografía

Cuando mi madre posó
para éste que fue su único retrato,
no aceptó tener las sienes curvas.
Sin embargo, hay un deseo de belleza en su rostro
que una doctrina dura ha contenido.
La boca es notable
pero se le ven las orejas.
El vestido es negro y cerrado.
El temor de Dios circunda su semblante,
como diadema. Luminosa. Pero una cruz.
Sería un retrato triste
si no viese en sus ojos un jardín.
No de aquí. Pero jardín.

Nacimiento del poema

Lo que existe son cosas,
no palabras. Por eso
te escucharé sin cansancio recitar en búlgaro
como miro las montañas o las nubes durante horas.
Las señales son como palabras,
las palabras son como cosas,
cosas que valen nada.
Entender es un rapto,
igual que no entender.
Mi madre muriendo,
no faltó a mi llanto este arco iris:
el luto va bien con mi pelo claro.
Granito, lápida, crepé,
¿son cosas o palabras bellas?
Mármol, sol, lejía.
Entender me secuestra de palabra y de cosa,
arroja mi corazón de la poesía.
Por eso escribo poemas
para velar lo que amenaza mi debilidad mortal.
Me rehúso a creer que los hombres
inventaron las lenguas,
es el Espíritu quien me impele,
quiere ser adorado
y sopla en mi oído este himno litúrgico:
baldes, escobas, deudas y miedo,
deseo de ver a Jonathan y ser condenada al infierno.
No construí las pirámides. Soy Dios.

En portugués

Araña, corcho, perla
y cuatro más que no digo
son palabras perfectas.
Morir es insuperable.
Dios no tiene ningún peso.
Ojalá estas rarezas
sean psicologismos,
desviaciones debidas
al pecado original.
Palabras, las querría antes como cosas.
Mi cabeza se cansa
en este discurso infeliz.
Jonathan me dijo:
“¿Ya tomaste tu yogur?”
¡Qué dulzura me cubrió, qué consuelo!
Las lenguas son imperfectas
para que los poemas existan
y yo pregunte de dónde vienen
los insectos alados y este afecto,
tu brazo rozando el mío.

Así en la tierra como en el cielo

En esta hora de la tarde
cuando la casa reposa
la obra de mis manos
es esta cocina limpia.
Tan fácil
un día después del otro
y pronto estaremos juntos
en las “colinas eternas”.
Recupera mi cuerpo
un modo de bondad,
la que me vuelve capaz
de producir un verso.
¿Me comprendes, Altísimo?
Él no responde,
también duerme la siesta.



DEL PACTO DE LA HABANA AL PACTO DE LA PICOTA: el senador Iván Cepeda Castro con Henry Acosta y Enrique Santos Calderón; y Danilo Rueda, comisario de la Paz Total de Gustavo Petro, con Otty Patillo Hormaza, al lado de José Félix Lafaurie, presidente de la Federación Colombiana de Ganaderos, y otra vez, el excandidato presidencial de Pacto Histórico Iván Cepeda Castro, mejor conocido hoy como El cadáver ambulante y exquisito de las FARC.